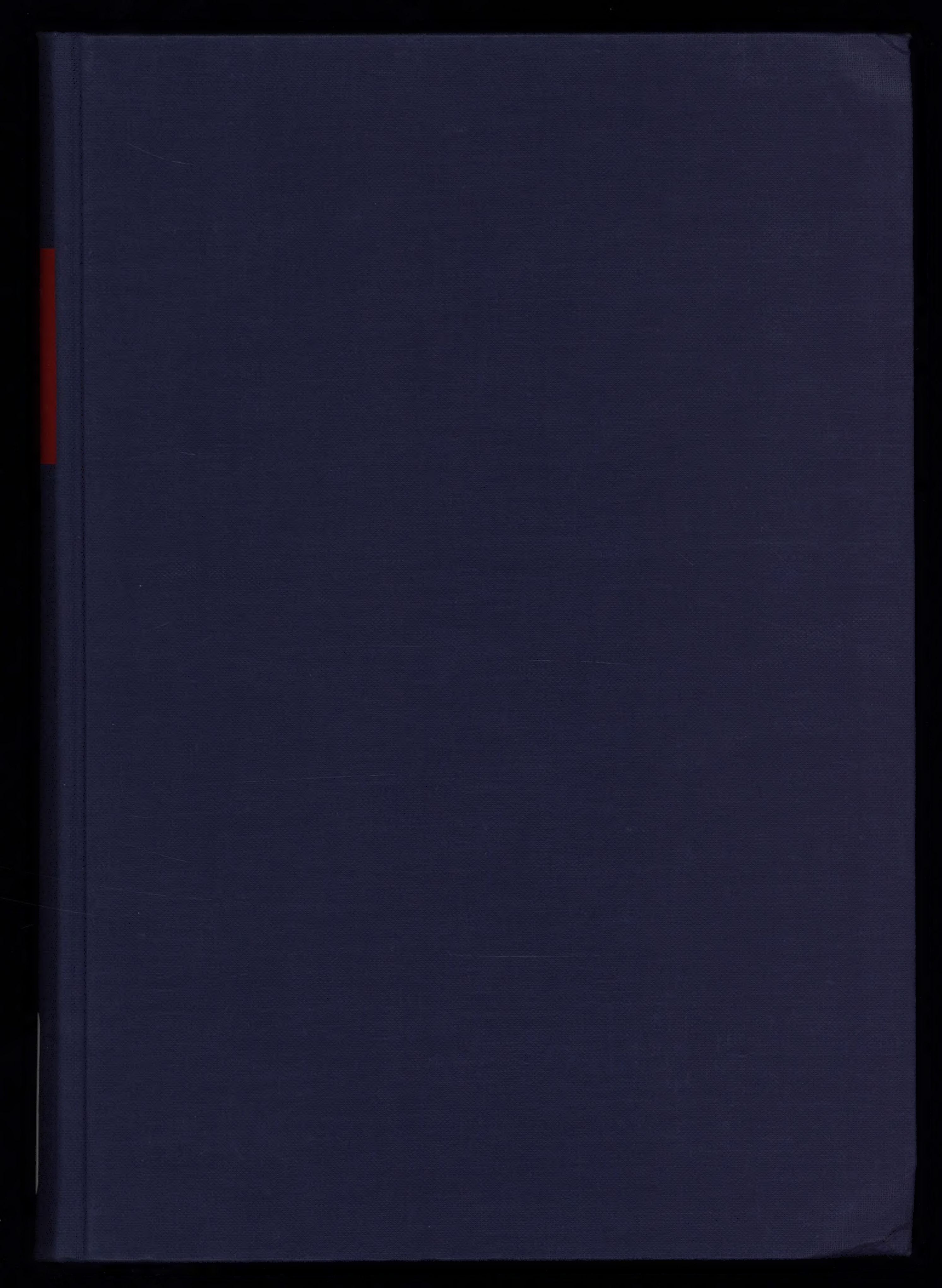
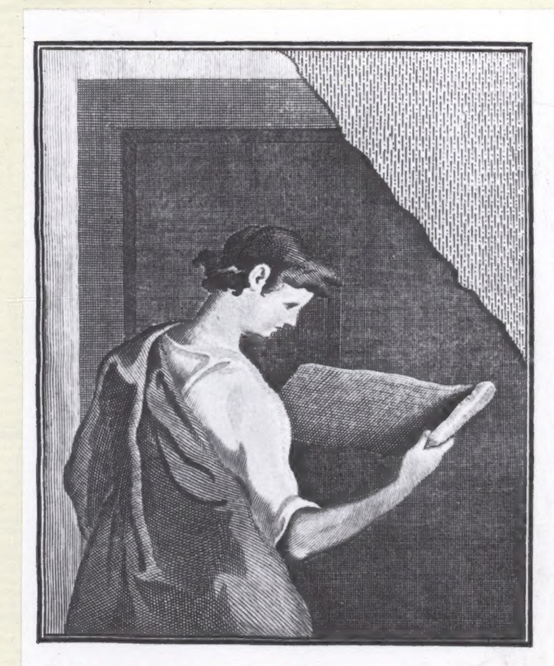




REPERTORIUM

FÜR

KUNSTWISSENSCHAFT

REDIGIERT

VON

HENRY THODE

UND

HUGO VON TSCHUDI

Band

BERLIN UND STUTTGART

VERLAG VON W. SPEMANN

WIEN, GEROLD & Co.



REPERTORIUM

FÜR

KUNSTWISSENSCHAFT

REDIGIRT

VON

HENRY THODE,

PROFESSOR AN DER UNIVERSITÄT IN HEIDELBERG

UND

HUGO VON TSCHUDI,

DIRECTOR DER KÖNIGLICHEN NATIONALGALERIE IN BERLIN

XXIV. Band.

BERLIN UND STUTTGART

VERLAG VON W. SPEMANN

WIEN, GEROLD & Co.

1901

PHOTOMECHANISCHER NACHDRUCK

WALTER DE GRUYTER & CO., BERLIN 1968

Archiv-Nr. 38 48 680

Printed in the Netherlands

Inhaltsverzeichniss.

Seite

Litteratur.

Ausstellungen. Versteigerungen.

Mittheilungen über neue Forschungen.

Adolf Bayersdorfer.

„In unverrückbarer Majestät rafft die Kunst der alten Meister die Aussenwelt zu sich heran, und sich als beseelende Macht fühlend, verleiht sie dem Stoffe die Bedeutung, nicht dieser ihr." — „Was der Künstler dort unten an den Quellen des Daseins erlauscht, was er der sich offenbarenden Natur an ewigen Wahrheiten abgerungen, was er hoch an die Oberfläche bringt vor die Sinne der Menschen, ist das Kunstwerk, eine fortgesetzte Lösung des Welträthsels und doch selbst ein Räthsel — dem Gemüthe, das die grosse Heimath ahnt, ebenso wahr, als dem Verstande ewig unbegreiflich." — „Wer in den Mythen vom goldenen Zeitalter und verlorenen Paradies nicht die tiefste philosophische Weisheit entdeckt hat und nicht das grosse Heimweh der Menschheit manchmal in sich selber aufquellen fühlt, dem fehlt das Element, auf welches Raphael's Kunst in ihrer Totalität reagirt."

Diese drei Stellen — die erste aus seinen Betrachtungen über Münchener Kunstbestrebungen, die zweite aus der Studie über Martin Greif, die dritte aus einem Briefe stammend, alle drei den siebziger Jahren angehörend — umschreiben das ästhetische Glaubensbekenntniss des zu früh Dahingeschiedenen. Sie zeigen, wie er, der einer der hervorragendsten Begründer, Förderer und Bereicherer der jungen Kunstwissenschaft gewesen ist, seine Aufgabe vornehmlich in der Lösung des ästhetischen Problems erblickt hat. Ihm handelte es sich um die Kunst als solche, um die Erforschung des Wesens der Kunst; ihre Geschichte, die er mit unerbittlicher Gründlichkeit verfolgte, kam für ihn nur soweit in Betracht, als sie dazu diente, das einzelne Kunstwerk nach Zeit, Ort und Herkunft richtig zu bestimmen; die Erkenntniss der künstlerischen Persönlichkeit war für ihn die Hauptsache. Indem er schon frühzeitig die Unzulänglichkeit der herrschenden Aesthetik erkannt (Schrift über den Holbein-Streit, S. 34 Anm.), wirkte er im Sinne von Bestrebungen, welche erst weit später allgemein wurden; durch sein auf streng kritischer Grundlage aufgebautes ästhetisches Bemühen hat er denen in die Hand gearbeitet, die sich die Erforschung des historischen Verlaufes zur Hauptaufgabe gesetzt hatten.

Wohl hat man ihm zum Vorwurf machen wollen, dass er nicht selbst Hand angelegt, seine hohe Begabung nicht der Lösung einer bestimmt umgrenzten Aufgabe gewidmet, sondern sich damit begnügt habe, Anregungen zu geben und die Arbeit Anderer zu befruchten. Abgesehen von der Freiheit, die Jedem innewohnt, seine Thätigkeit so zu wählen, wie sein Wesen ihn heisst, wird Bayersdorfer bei der in hohem Grade philosophischen, auf das Ganze gerichteten Anlage seines Geistes nur zu deutlich erkannt haben, wie alles Menschenwerk dazu verurtheilt ist, Stück- und Flickwerk zu bleiben, und daher vorgezogen haben, seine eigene Persönlichkeit so reich und harmonisch wie möglich auszugestalten, damit sie wirke, soweit die Umstände es fordern — und gestatten.

Will man seine Art, die Dinge zu nehmen und sich selbst zu geben, durch ein Gleichniss ausdrücken, so stellt sich ungesucht die Gestalt des Sokrates ein, der voll Scherz und Witz seine Reden führte, nie müde wurde, zu beweisen, dass wir nichts wissen können, dabei aber unentwegt an der Erkenntniss festhielt, dass es wohl eine Wahrheit gebe; nur freilich nicht dort, wo wir sie suchen, sondern in den unzugänglichen Tiefen unseres eigenen Wesens. Ein Apostel dieses äussersten Idealismus, der nichts mit Nihilismus, Pessimismus oder Sybaritismus gemein hat, sondern im Gegentheil die einzigen Werthe von unvergänglicher Bedeutung an's Tageslicht schafft, war Bayersdorfer. Durch sein Wirken wird er fortleben, während Zahl und Umfang seiner Werke freilich gering waren.

Geboren wurde er am 7. Juni 1842 im Dorfe Erlenbach bei Aschaffenburg als Sohn eines bayrischen Revierförsters. Seinen Vater verlor er schon in den ersten Lebensjahren. Infolge der Wiederverheirathung seiner Mutter kam er als Knabe nach München, wo er das Gymnasium besuchte; seiner unterfränkischen Heimath, die seinem Wesen das eigenartige Gepräge verliehen, gedachte er aber stets mit dankbarer Anhänglichkeit. Auf der Münchener Universität, die er Anfangs der sechziger Jahre bezog, wandte er sich der Medizin, dann aber namentlich der Kunstgeschichte zu; seine Hauptlehrer waren Brunn und Messmer, das Meiste jedoch eignete er sich auf eigene Hand an. Als er die Studien beschloss, hatte er sich, dank seinem ausserordentlichen Gedächtniss, das vielseitigste Wissen erworben; „Natur hatte ihn", wie es in der Trauerrede heisst, „als ein höchst vollkommen ausgebildetes geistiges Wesen reif in die Welt gesetzt". Vor die Fachgenossen trat er das erste Mal 1872 mit seiner Schrift über den Holbein-Streit, die denen von Bode und Zahn über die gleiche Frage sich ebenbürtig anreiht, und ihm das Recht verlieh, laut seine Stimme für eine Gleichstellung der modernen Kunstgeschichte mit der antiken zu erheben (S. 33 ff.). In dem gleichen Jahre stellt er in der kleinen Schrift über den Dichter Martin Greif seine knappen, aber tiefgehenden Betrachtungen über das Wesen der Kunst an (S. 7 ff.). Mit einem Wort über Rottmann (1873), geistsprühende Beobachtungen über die Münchener Kunstverhältnisse zur Zeit der Wiener Weltausstellung (1874/75 in der Neuen Freien Presse veröffentlicht) und einem Artikel über

die florentinische Kunst der Gegenwart (in Hillebrand's Italia, Bd. III, 1876) endete Bayersdorfers kurze Zeit litterarischer Production.

Im Jahre 1874 liess er sich in Florenz nieder, wo er sechs Jahre in eifrigem Studium der zahlreichen, vielfach verborgenen und nur zum Theil richtig bestimmten Kunstdenkmäler dieser Stadt und in regem Verkehr mit dem ehrwürdigen Nestor der Kunstforscher, Baron Liphart, sowie auch dem hochverdienten Geschichtsschreiber der italienischen Kunst, Cavalcaselle, verbringen sollte. Für Schaaren von Besuchern wurde er dort zum Freund und Cicerone. Hatte er von jenen älteren Forschern die gediegene historische Schulung und Schärfe der Kritik übernommen, so verband ihn mit dem jüngeren Geschlecht, das damals auf den Plan trat und in der Folgezeit der Kunstgeschichte den ihr gebührenden Platz auf den Universitäten und in den Museen eroberte, das Streben nach strenger Stilkritik, nach einer deutlichen Umgrenzung des Wirkens der einzelnen Meister und nach einer Erweiterung unserer Kenntnisse durch Herausschälung einer Menge anonymer Künstler aus dem unbegrenzten Bereich der noch unbestimmten Bilder. Fortgesetzte Reisen durch halb Europa bereicherten seine Kenntnisse, so dass er während der letzten Jahrzehnte des vergangenen Jahrhunderts neben Bode, häufig freilich in ausgesprochenem Gegensatz zu Morelli, der nahezu gleichzeitig als Bildertäufer auftrat, das Urtheil in Fragen der Kunstgeschichte wesentlich beherrscht hat.

Kennerschaft, in so hohem Grade sie ihm auch eigen war, bildete aber doch nicht die auszeichnende Eigenschaft seines Wesens. Nicht etwa, dass er sich manchmal geirrt: dergleichen bleibt keinem „Kenner" erspart; selbstverständlich ist auch, dass er diesem Sport, so sehr er seinen regen Geist anziehen mochte, nicht ausschliesslich gehuldigt hat: denn wie allen seinen Mitstrebenden, die die Kunstgeschichte wahrhaft gefördert haben, war es auch ihm in erster Linie um die Erforschung der historischen Wahrheit, um die Bethätigung besonderer persönlicher Fähigkeiten aber erst in zweiter Linie zu thun. Dagegen zeichnete ihn schon von Anfang an vor allen Uebrigen ein ausgesprochen philosophischer Zug aus, der mit Entschiedenheit auf die Erfassung des künstlerischen Problems gerichtet war und, gepaart mit warmer Begeisterung und schöpferischer Phantasie, ihn bereits frühzeitig dort Aufgaben erkennen liess, wo erst eine weit spätere, durch die fortgesetzte exacte Arbeit übersättigte Zeit solche gesehen hat. Viel mehr noch als auf die Feststellung der geschichtlichen Einzelheiten kam es ihm auf die richtige Würdigung der Künstlerpersönlichkeiten an. Für die Unterschiede zwischen dem Gesunden und Kraftvollen einerseits, dem Unzureichenden und Unselbstständigen andererseits hatte er ein ausserordentlich geschärftes Empfinden. Das trieb ihn auch dazu an, von je her für die eigenartigen Charaktere unter den Künstlern der Gegenwart warm einzutreten, wie er bereits in seinen Münchener Kunstbetrachtungen von 1874/75 Menzel, Victor Müller, Böcklin, Gebhardt, Feuerbach das Wort geredet und später auch stets zu Künstlern

wie Thoma, Steinhausen, Trübner, Haider, Leibl, Fröhlicher, Stäbli, Oberländer gehalten. Was er vor 25 Jahren von solchen Künstlern gesagt, gilt zum guten Theil noch heute: „Da ihnen heutzutage im Kampfe mit dem Irrthum in und ausser ihnen nicht der sichere Führer einer lebendigen Kunstanschauung des Zeitalters oder auch nur einer Schule schützend und regelnd zur Seite steht, so müssen sie sich mit der Leuchte der Kunst durch das Dunkel der verworrenen Meinungen mühsam den Weg suchen und gleichsam nach einer kunstverständigeren Gegend der Kulturentwicklung vordringen. . . . So gewiss als jede Wahrheit einmal ein Paradoxon gewesen sein muss, verlacht und bestritten, so gewiss muss die Opposition berufener Künstler auf Feindschaft und Hass des Herkommens stossen. Dieses, angethan mit allen Ehren und Würden der Zeit, kann auf die unbekannten Frevler anfangs wohl verachtend niederblicken, aber bald sieht es sich genöthigt, das erwachte Gewissen zu betäuben und noch im sicheren Gefühl seiner Macht, unter dem Beifall des sittlich entrüsteten Publicums, an die brutale Unterdrückung der unliebsamen Neuerer zu gehen. Aber Geister haben sich noch nie totschlagen lassen.“ Bis an den Schluss bildete es seine höchste Freude, junge vielversprechende Talente zu entdecken und die Aufmerksamkeit Anderer auf sie zu lenken.

1879 zum Conservator an der Schleissheimer Gemäldegalerie ernannt, kehrte er nach Deutschland zurück, vermählte sich, und siedelte 1885 nach München über, als Conservator an der dortigen Alten Pinakothek. Während der letzten Jahre seines Lebens ging er dem Director dieser Galerie, Franz von Reber, bei der Bearbeitung des Katalogs wie der Neuordnung der Bildersäle eifrig zur Hand, gab mit ihm zusammen den Klassischen Bilderschatz und dann den Klassischen Skulpturenschatz heraus und förderte nach Kräften ebenso wie die Kunsthistorischen Congresse, die wieder ins Leben getreten waren, so die Publicationen der Kunsthistorischen Gesellschaft in Leipzig. Nach mehr als einjähriger Krankheit verschied er zu München am 21. Februar 1901 im 59. Jahre seines Lebens an den Folgen einer Herzklappenerkrankung, die er sich noch während seiner Knabenjahre in Unterfranken zugezogen und die ihm sein ganzes Leben lang schweres Leid bereitete.

Von Allen, die ihm näher standen — und das war so ziemlich der ganze Kreis der jüngeren wie der älteren Kunsthistoriker Deutschland's —, wird der Heimgang dieses so seltenen Mannes, der ohne in die Oeffentlichkeit hinauszutreten, „in die Geschichte der letzten dreissig Jahre die unsichtbaren Fäden seines Geistes gewoben“, herzlich betrauert werden. Denn er stellte, als lebendige, auf sich selbst beruhende Persönlichkeit, eine Macht dar, deren Vorbild stärkend und anfeuernd wirkte, während die Finsterlinge und Geschäftsleute sich vor ihm scheu verkriechen mussten. Was er geschrieben hat, bildet nur geringe Proben seines Könnens. Wer dagegen das Glück genossen hat, mit ihm häufiger zu verkehren, wer Gelegenheit gehabt hat, ihn im Kreise der lauschenden Zuhörer zu sehen, wie er, der schmächtige dunkelhaarige Mann mit dem

spärlichen Bart, der gelben Gesichtsfarbe, den müden Augen, nach einer Weile ingrimmiger Sammlung die Augenbrauen hoch emporzog, die Lippen zusammenpresste und nun mit einem Anflug von Stottern begann, seine scharfgespitzten Witze abzuschiessen und, zwischen Scherz und Ernst wechselnd, dem Fluge seiner Phantasie freien Lauf gab, der weiss, welch' mächtiger „Anreger“ Bayersdorfer gewesen; wie er, der begehrenslos dem Leben gegenübergestanden, neidlos aus den Schätzen seines reichen und ausgebreiteten Wissens mittheilte, so dass wohl mancher seiner „mit mehr Sitzfleisch aber weniger Hirn begabten Fachgenossen solchen Anregungen den Stoff zu langen Büchern entnommen“ haben mag. Wie für die Kunst so interessirte er sich auch für die Poesie aufs lebhafteste; Shakespeare und Goethe waren seine Lieblinge; bezeichnend ist, dass er Gottfried Keller, wie zu erwarten, Conrad Ferdinand Meyer vorgezogen, aber Jeremias Gotthelf wegen seiner Ursprünglichkeit doch noch höher als jenen geschätzt hat. Auch der Sinn für Musik war ihm gegeben; doch kam nur die klassische für ihn in Betracht. Mit Karl du Prel verband ihn von Anfang an innige Freundschaft; mehrere Jahre hindurch stand er der von du Prel begründeten Psychologischen Gesellschaft in München als erster Präsident vor. Endlich war er auch ein ausgezeichneter Schachspieler, der namentlich die Kunst des Schachproblems in sich hoch entwickelte.

Eine Ausgabe seiner Schriften ist geplant.

Nachrufe, die noch nähere Angaben aus seinem Leben enthalten, brachten die Münchener Neuesten Nachrichten vom 22. Februar, Morgenblatt und dann (von Dr. H. Hirth) vom 2. März, Abendblatt; die Augsburger Abendzeitung vom 23. Februar sowie die Beilage der Allgemeinen Zeitung vom 2. März (Trauerrede seines Schwagers, des Prof. Aug. Pauly in München, bei der Bestattung der Asche am 28. Februar); warme Worte widmete dem Dahingeschiedenen Wilh. Weigand in der Allgemeinen Zeitung vom 22. Februar, 2. Morgenblatt, sowie H. A. Schmid in der Kunstchronik vom 14. März (mit Bildniss); die Kunst für Alle vom 1 April brachte S. 316 einen Nachruf. O. Eisenmann, der Bayersdorfer besonders nahe gestanden, veröffentlichte in der Jugend No. 12 das folgende tief empfundene Gedicht:

Lebe wohl, verklärter Schatten,
Nicht umsonst hast Du gerungen,
Kunst und Wissen eng zu gatten,
Denn es ist Dir reich gelungen.

Hast befruchtet mit dem Auge
Suchende und mit dem Worte
Sie gelehrt, was ihnen tauge,
Sie geführt zur Wahrheitspforte.

Scharf und schneidig war die Wehre,
Die Du führtest; Geistesblitze
Zuckten Dir aus Blick und Lehre,
Treffend war der Rede Spitze.

Wirst Du nun in Todesflammen
Auf zum Reich der Geister schweben,
Schmerzen, die von diesseits stammen,
Streifen ab im ew'gen Leben?

Wirst Du dort in Wahrheit finden,
Was Du hier nur sahst im Bilde,
Lebensräthsel sich entbinden
In der Seligen Gefilde?

Gläubig gingst Du, voll Vertrauen,
Und Du wirst Dich nicht betrügen,
Dort besiegelt wirst Du schauen,
Dass die Ahnungen nicht lügen.

Ja, Du wirst in Feuerflammen
Auf zum Reich der Geister schweben,
Fragen, die von diesseits stammen,
Lösen nun im ew'gen Leben.

W. v. Seidlitz.

Tintoretto.

Kritische Studien über des Meisters Werke

von **Henry Thode.**

(Fortsetzung.)

II.

Die in Venedig erhaltenen Gemälde.

Im Nachfolgenden können natürlich nur kurze vorläufige kritische Bemerkungen gegeben werden, da eine Beschreibung und eingehende Stilcharakteristik viel zu weit führen würden. Auch habe ich mich bei den Porträts nur auf die nothwendigsten Angaben über die dargestellten Persönlichkeiten beschränken müssen. Einzelne Erweiterungen und Berichtigungen der in meiner Monographie gemachten Angaben gingen aus der erneuten Durchsicht des Materiales hervor. Das chronologische Verzeichniss gewinnt zahlreiche Zusätze, namentlich auf dem Gebiete der Bildnissmalerei. Dieselben sollen später kurz zusammengefasst werden. Die im Folgenden mit einer eingeklammerten Anfangsnummer versehenen Bilder sind solche, die nach meinem Dafürhalten wohl von Tintoretto entworfen, aber von Schülern ausgeführt sind.

A. Die Bilder in der Akademie.

1. u. 2. Der Sündenfall (No. 43) und der Brudermord (No. 41). Diese beiden bekannten herrlichen Gemälde kamen nach der 1798 stattgehabten Aufhebung der geistlichen Körperschaften in die Akademie aus S. Trinità. Ridolfi erwähnt sie zuerst und zwar als Jugendwerke. Damals befanden sie sich zusammen mit drei anderen Bildern Jacopo's: der Schöpfung der Thiere, der Fische und Eva's in der Kirche. Martinioni und Boschini führen sie in der Scuola an, wohin sie gelegentlich des Baues von S. Maria della Salute übertragen wurden. Boschini und alle Guiden bezeichnen jene drei anderen Gemälde als: Schöpfung der Welt, Schöpfung Adam's und Eva's und das Verbot des Apfelgenusses. Ausserdem geben Boschini und die Cronaca veneta (1793) noch dort vier Evangelisten, zwei Apostel und die zwei Figuren der Verkündigung von Tintoretto's Hand an. Was aus diesen Bildern geworden, ist nicht zu sagen.

Hingegen erfahren wir durch Zanotto (Pinacoteca 1831, II. Band): die Weltschöpfung und die Schöpfung Adam's und Eva's seien vor kurzem in die Sammlung des Palazzo ducale gebracht worden, und das Verbot des Apfels (nach Zanotti vielmehr: Gott wirft Adam und Eva den Sündenfall vor) sei in der Sammlung des Malers Natale Schiavoni. Es wird auch in Sernagiotto's Buch über Natale und Felice Schiavoni (Venedig 1881, S. 637) erwähnt und dürfte sich noch jetzt im Palazzo Schiavoni im Besitze des Grafen Sernagiotto befinden. — Ridolfi erzählt, dass Tintoretto an den nackten Figuren des Sündenfalles und des Brudermordes die Principien seines künstlerischen Stiles deutlich gemacht habe: das mit Hilfe eines Netzes vorgenommene genaue Naturstudium, zugleich aber auch die Ueberwindung des Mangelhaften am Modell und die Gestaltung höherer Schönheit und Anmuth durch die Bethätigung der verbessernden Phantasie, welche er durch das Studium von Statuen geschult. — Gleich bedeutend durch die Zeichnung des Nackten, wie durch die märchenhaft schöne Landschaft und die Einheitlichkeit des goldbräunlichen Tones dürften diese Gemälde, welche noch an Andrea Schiavone's malerischen Stil, aber auch an Paris Bordone erinnern, in der ersten Periode von Jacopo's Schaffen — sagen wir, etwa Mitte der vierziger Jahre — entstanden sein. Der schon hier im „Sündenfall" durch die Stellung und Rückenansicht Adam's veranschaulichte Gedanke des passiven Verhaltens des Mannes der verführenden That der Frau gegenüber hat seine gewaltige dramatische Gestaltung später in dem Deckenbilde der Scuola di S. Rocco erhalten. Eine dritte Darstellung von Adam und Eva besitzt Mr. Crawshay in London. Ridolfi und Martinioni erwähnen eine solche im Besitze Lorenzo Delfino's. — Kain's Brudermord ist noch zweimal von Tintoretto behandelt worden: in zwei kleinen Bildern, deren eines sich beim Cavalier Gussoni (Ridolfi), deren anderes sich in S. Giovanni e Paolo zu Füssen des Crucifixes befand. (Ridolfi, Martinioni, Boschini.)

3. Die Ehebrecherin vor Christus (No. 232). In meiner Monographie habe ich Bedenken ausgesprochen, ob das Gemälde wirklich von Tintoretto herrührt. Nach erneuter Besichtigung gebe ich diesen Zweifel auf. Das Störende erklärt sich aus einer den Farbenreiz und den Ausdruck entstellenden Uebermalung. Es muss ein ganz frühes, noch sehr in Schiavone's Art gehaltenes Bild — etwa aus dem Anfang der vierziger Jahre — sein. Jacopo schliesst sich dem älteren venezianischen Typus der Composition an. Die streng isokephale Anordnung findet sich auch auf der frühen „Darstellung im Tempel" in S. Maria del Carmine. — Wie unbefriedigt der Meister von dieser seiner ersten künstlerischen Fassung des Stoffes war, zeigen die beiden kühnen und tiefsinnigen Gemälde der Ehebrecherin, die er bald darauf mit gereiftem Können, von der Tradition sich befreiend, schuf (Madrid und Dresden). — Vier Darstellungen der Ehebrecherin werden im XVII. Jahrhundert erwähnt. Der Beschreibung nach kämen für die Provenienz unseres Bildes nur jene bei den Conti Vidmann (Ridolfi) und eine in der Chiesa delle Desmesse (Boschini) in

Betracht. Die Akademie erhielt es 1850 aus dem Legat der Wittwe des conte Bernardino Renier.

4. Die Dornenkrönung Christi. (Ohne Nummer, erst seit kurzem ausgestellt.) Das Bild, welches den sitzenden Jesus zeigt, dem ein von rechts vortretender Scherge die Dornenkrone aufdrückt, und links, wenig sichtbar, einen zweiten Mann, hat durch Retouchen seinen starken Charakter eingebüsst. — In der älteren Litteratur wird ein solches Gemälde nicht erwähnt. Domenico Tintoretto hat den Gegenstand in einem Bilde der Akademie zu Venedig und in einem anderen der Capitolinischen Sammlung behandelt.

5. Die Kreuzigung Christi (No. 213). Hat durch Uebermalung den alten Farbencharakter verloren, das Colorit wirkt jetzt stumpf, hart, die Lichtwirkung ist ganz abgeschwächt. So ist es nur noch ein Schatten früherer Herrlichkeit. Das Gemälde befand sich vor kurzer Zeit noch in S. Giovanni e Paolo, wohin es nach Zanotto's Guida (1856) aus der einstigen Scuola del Rosario bei der Kirche gekommen war, wo Moschini (Guida I, 183) es 1815 erwähnt. Dorthin mag es kurz vor 1815 aus der (1829 zerstörten) Kirche San Severo gelangt sein, denn vermuthlich ist, was mir bei Abfassung der Monographie noch nicht ganz sicher schien, das von Ridolfi, Boschini und Späteren hier gesehene Breitbild (Ridolfi: lunga tela) der Kreuzigung identisch mit unserem Werke. Rafaello Borghini in seinem Riposo (1584 S. 552) freilich nennt die Kreuzigung von S. Severo ein Hochbild, 16 F. h., 10 F. b., mit überlebensgrossen Figuren. — Unser Bild darf nicht verwechselt werden mit dem 1867 verbrannten Crucifixus, den Tintoretto für die Capella del Rosario in S. Giovanni e Paolo ausgeführt hatte. — Ridolfi rühmt die Zartheit und Süssigkeit des Colorites, durch welche es einst ausgezeichnet war; noch ahnt man die weiche Fülle des Lichtes, die es durchfluthete. Der Behauptung Ridolfi's, es handle sich um eine Jugendarbeit Jacopo's, wird man nicht zustimmen können; es sind hier schon die visionären, weissbeleuchteten Frauenfiguren im Hintergrunde zu sehen, wie auf dem „Goldenen Kalbe“ in der Madonna dell' Orto und an den Deckenbildern des oberen Saales der Scuola di S. Rocco. Der Composition nach muss es in die zeitliche Nähe der grossen Kreuzigung von S. Rocco, also in die sechziger Jahre verlegt werden. Später entstanden die mächtige, aber total übermalte Kreuzigung in Schleissheim und die verbrannte gleiche Darstellung der Capella del Rosario in S. Giovanni e Paolo, auf welcher zu Füssen des Kreuzes auferstehende Todte zu sehen waren. — Eine ausgeführte Skizze in der Stuttgarter Galerie (No. 65) gehört in diesen Kreis figurenreicher Compositionen des Calvarienberges. — Eine kleine Copie unseres Bildes befindet sich in Schleissheim (No. 1004).

6. Die Beweinung Christi (No. 217). Eine der gewaltigsten Schöpfungen des Meisters. Die Verwirklichung des Michelangelo'schen Ideales in der Malerei. Aus der Chiesa dell' Umiltà. Gestochen von Egidius Sadeler. Auffallender Weise wird das Bild noch nicht von Ridolfi,

sondern erst von Boschini erwähnt. Es dürfte etwa Ende der sechziger Jahre entstanden sein. — Zwei kleine Wiederholungen befinden sich im Palazzo Pitti zu Florenz und in der Wiener Galerie (beide mit der r. hinzugefügten, gesondert stehenden Gestalt des Joseph von Arimathia).

7. Der auferstehende Christus segnet drei Senatoren (No. 227). Stammt aus dem Magistrato de' Proveditori sopra Camere, wo es Boschini erwähnt. Hat durch Uebermalung einen schweren bräunlichen Ton erhalten. Dürfte in den siebziger Jahren gemalt sein, vielleicht ungefähr gleichzeitig mit dem grossen 1576 entstandenen, die selbe Idee veranschaulichenden Gemälde im Dogenpalast.

8. Die Himmelfahrt der Maria (No. 219). Stammt aus S. Stefano prete (S. Stin), wo Ridolfi bereits es erwähnt. Es ist durch Uebermalung seines ursprünglichen Farbencharakters beraubt worden, und wirkt schwer kupfern im Ton. Ein Werk der Jugendzeit, in den vierziger Jahren entstanden, zeigt es die erste kühne Fassung eines Vorwurfes, dem in späteren Darstellungen Jacopo den unvergleichlichen Schwung rauschender Begeisterung zu verleihen vermochte. Mit ihnen verglichen zeigt sich hier noch die kunstvolle Berechnung in der gesammten Anordnung der Composition und in der contrastirenden Vertheilung von Hell und Dunkel. Kennzeichnend für die frühe Zeit ist auch die porträtmässige Bildung einzelner Apostel. Die Intensität des Gefühlsausdruckes ist zum Erstaunen.

9. Die in Wolken thronende Madonna mit den Heiligen Cosmas, Damianus, Caecilia, Georg und Antonius von Padua (No. 221). Auch dieses grossartige Werk hat die Kraft der Farbe und des Lichtes sehr eingebüsst, wirkt aber auch so noch immer als eine der wunderbarsten weltentrückenden Visionen des Ueberirdischen, welche die Malerei hervorgebracht hat. Gewissen Eigenthümlichkeiten des Lichtes und der Farbe nach, die man am besten noch in den Figuren der H. Cosmas und Damianus studiren kann, möchte ich vermuthen, dass es in den siebziger Jahren — in der Periode, die ich die des grünen Tones genannt habe — entstanden ist. Es stammt aus S. Cosma e Damiano auf der Giudecca, wo es zuerst von Ridolfi erwähnt wird.

10. Die Madonna, die Heiligen Marcus, Sebastian und Theodor und die drei Tesorieri (No. 210). Bezeichnet: unanimis concordiae simbolus 1566 und mit dem Wappen der Pisani, Malipiero und Dolfin. Befand sich im Magistrato dei Camerlenghi, wo es Ridolfi zuerst erwähnt, dann einige Zeit (im XIX. Jahrhundert) in S. Giovanni e Paolo, von wo es in die Akademie gebracht wurde. Die feurige Kraft der Farben und die blitzende Wirkung des Lichtes in dieser grossfeierlichen Erhebung der Venezianischen Nobili zu heiligen Dreikönigen dürfen wir uns etwa in der Art, wie sie das Abendmahl in S. Polo zeigt, reconstruiren. Jetzt herrscht ein starker bräunlicher Ton vor; wie weit es sich hier um Uebermalung oder trüben Firniss handelt, vermochte ich bei der hohen Aufstellung nicht zu beurtheilen.

11. Die Madonna mit vier anbetenden Senatoren (No. 243).

Aus dem Magistrato del Sale, wo es zuerst Ridolfi und Boschini verzeichnen. Meisterhafte herrlich empfindungsvolle Porträts. Die Maria und das Kind sind im XVIII. Jahrhundert übermalt worden und haben dadurch einen unbestimmten und weichlichen Charakter erhalten.

12. Die hl. Giustina beschirmt drei Senatoren, hinter denen zwei Secretäre und einige andere Beamte zu sehen sind (No. 225). Bezeichnet 1580 und mit den Anfangsbuchstaben: M. A. — A. M. — A. B. Aus dem Magistrato dei Camerlenghi, wo es zuerst von Boschini erwähnt wird. Im neuesten Kataloge von Angelo Conti werden als Namen der Senatoren: Giustinian, Soranzo und Badoer angeführt, was aber nicht mit den Initialen stimmt. Das Bild hat sehr durch Uebermalung gelitten und wirkt in dem rothen Ton des Incarnates jetzt schwer.

13 Die Befreiung des Sclaven durch den hl. Marcus (No. 42). Bezeichnet Jacomo Tentor f. Aus der Scuola di S. Marco. Nach Pietro Aretino's bekanntem Briefe 1548 entstanden. Es gehörte zu den Werken, die Napoleon nach Paris bringen liess. Der wenig bekannte Vorwurf ist folgender: ein von Devotion für den hl. Marcus erfüllter Diener eines vornehmen Herrn in der Provence hatte trotz des Verbotes des Letzteren eine Wallfahrt nach Venedig gemacht. Von dem Herrn zur Verantwortung gezogen, erwiderte er, man müsse den Himmlischen mehr als den Menschen gehorchen. Worauf der Herr in Wuth gerathend ihn martern liess. Aber der Heilige vereitelt alle Versuche der Marter, und als der Herr schliesslich auch den Hammer in Stücke zerspringen sieht, welcher auf das Haupt des Dieners geschwungen wird, bekehrt er sich und wallfahrtet selbst nach Venedig. — Dieses Wunderwerk der Malerei, welches von Boschini in seiner Carta del navegar für das herrlichste Bild der Welt und neuerdings von Taine für das bedeutendste Gemälde in Italien erklärt wurde, hat bei seiner Entstehung, wie es scheint, ebensoviel Bewunderung als Kritik hervorgerufen. Ridolfi erzählt, dass ein Theil der Confratelli der Scuola di S. Marco gegen die Aufstellung des Bildes gewesen sei, und dass Tintoretto es wieder von der Wand genommen und in sein Atelier zurückgebracht habe, bis die wachsende Bewunderung in der Stadt jene feindlichen Stimmen verstummen machte. — Das Entscheidende und zugleich zu albernen Missverständnissen Anlass Gebende war die von Jacopo mit diesem Gemälde vollzogene Schöpfung eines monumentalen Wandgemäldestiles in der venezianischen Kunst. Selbst die umfangreichsten Werke Tizian's waren als Tafelbilder gedacht und ausgeführt. Was die Kritik der Unverständigen von jenem ersten Augenblick der Enthüllung bis auf unsere Tage herausgefordert hat, die Breite der Ausführung, war die einfache Bedingung jener Monumentalität, welche der Genius Tintoretto's, indem er sie schuf, doch mit allen Zaubern des venezianischen Lichtes und der venezianischen Farbe belebte. — Das Geheimniss der Entfesselung aller malerischen Ausdrucksmittel zu einer höchsten einheitlichen Wirkung, hier war es offenbart: alle Herrlichkeit der Farbe, alle Zauberfülle des Lichtes, aller Formenreichthum und alle Freiheit plastischer räumlicher Gestaltung!

14. Bildniss des Dogen Alvise Mocenigo (1570—77) (No. 233). Kniestück. Aus der Procuratia de Ultra, wo es von Boschini erwähnt wird. — Ein anderes führt Ridolfi im Besitze Tomà Mocenigo's an; bei Cav. Luigi Mocenigo sah er ein gleichfalls von Jacopo gemaltes Bildniss der Dogaressa Mocenigo. — In grüngoldenem Lichte gehalten. Eine Copie befindet sich in der Porträtsammlung des Erzherzogs Ferdinand von Tirol (Wien, Hofmuseum), besprochen von Kenner (Jahrbuch d. k. k. Oesterr. Kunsts. XVII, 168).

15. Bildniss des Antonio Cappello (No. 236). Bezeichnet: Antonius Cappello MDXXIII. Dieses Bild wurde früher dem Tizian zugeschrieben; so schon von Boschini. Es befand sich in der Procuratia de Supra, wo es zuerst von Sansovino, aber ohne Angabe des Meisters genannt wird (S. 305). Die Inschrift ist nicht alt, sondern bei einer der Uebermalungen, welche das herrliche Werk erleiden musste, aufgesetzt worden. Crowe und Cavalcaselle in ihrem „Tizian" (D. Ausgabe I, 238) sprechen die Vermuthung aus, es sei von Domenico Mazza. Ein bestimmtes Urtheil heute abzugeben, ist schwer. Zanotto in seinem Guida (S. 536) nannte zuerst Tintoretto, aber freilich auf Grund eines Irrthumes. Er behauptete, Boschini führe das Porträt als Tintoretto an; Boschini aber sagt: Tizian. Nun kann es freilich fraglich sein, ob es wirklich Antonio Cappello, der am 8. März 1523 Procurator wurde, darstellt, da eben die Inschrift nicht alt ist. Doch dürfte sie wohl die Erneuerung einer alten sein. Antonio Cappello, Sohn des Giovanni Battista war es, welcher Sansovino den Auftrag zum Bau der Libreria gab. 1540 machte ihn gelegentlich seiner Gesandschaft Karl V. zum Grafen. Er starb 1564. — Ob nun Antonio hier dargestellt ist oder nicht, neige ich zu der Ansicht, dass Tintoretto der Meister des Bildes ist. — Die Frage wird verwickelter noch dadurch, dass das nächsterwähnte Bild früher gleichfalls als Bildniss eines Procurators Antonio Cappello bezeichnet wurde.

16. Bildniss des Andrea Cappello in Procuratorentracht (No. 234). Es stammt aus den Procuratie nuove und zeigt das Wappen der Cappello's, darüber ein A. Zanotto hat es in seiner Pinacoteca im III. Band publicirt und sieht in dem Dargestellten den eben erwähnten Antonio Cappello. In dem Guida (S. 520) gleichfalls, ohne doch zu bemerken, dass hier eine andere Persönlichkeit dargestellt ist, als in dem sogenannten Tizian. Der Katalog von 1887 bemerkt, dass es drei Procuratoren des Namen's Antonio Cappello im XVI. Jahrhundert gegeben habe, jenen von 1523, einen zweiten von 1554 und einen dritten von 1559. Ein Irrthum, es ist offenbar einer und derselbe Antonio, denn in Martinioni's Procuratorenliste ist nur ein einziger angeführt. Aber auch einen Andrea C. finden wir 1558 als Procurator (nach Martinioni 1537 z. Proc. gewählt). Conti's neuer Katalog hat den Namen Andrea C. genommen. Boschini freilich erwähnt ein solches Porträt in den Procuratien nicht, aber dies sagt nichts, da er wohl die meisten, aber nicht alle Bildnisse dort mit Namen angiebt. — Eine bestimmte Entscheidung ist nicht mög-

lich, doch behält die Namengebung: Andrea grosse Wahrscheinlichkeit für sich. Ohne Zweifel aber haben wir ein Werk Tintoretto's vor uns.

17. Bildniss des Andrea Dandolo (No. 224). Findet sich nicht unter den von Boschini erwähnten Bildnissen in den Procuratien. In der von Martinioni gegebenen Procuratorenliste (Sansovino, Venezia, S. 301) findet sich keiner des Namens. — Das Gemälde wird erst im neuesten Conti'schen Kataloge angeführt, und zwar mit Recht als Werk Jacopo's.

18. Bildniss des Procurators Marco Grimani (No. 230). Bezeichnet: Marcus Grimani 1576, in welchem Jahre am 16. October er Procurator de Citra wurde. Geb. 1508, † 1583. — Das Bild wird von Boschini in der Procuratia de Citra erwähnt. Fs zeigt die coloristischen Eigenthümlichkeiten der Periode des grünen Tones.

19. Bildniss des Procurators Carlo Morosini (No. 242). Mit dem Wappen und den Initialen C. M. Dieser Morosini, schon 1522 (28. Sept.) Procurator de Citra geworden, bekleidete die Stellung 40 Jahre lang bis zu seinem Tode 1562. In seiner letzten Lebenszeit muss Tintoretto das prachtvolle Bild angefertigt haben, welches aus der Procuratia de Ultra stammt. Hier (allerdings in der Pr. de Citra) verzeichnet es schon Sansovino (S. 305.) Boschini führt es nicht an.

20. Bildniss des Procurators Jacopo Soranzo. (No. 245.) Bezeichnet Jacobus Superantio MDXIIII. Diese Inschrift ist bei der Restauration falsch erneuert worden. Sie lautete früher 1522, in welchem Jahre Jacopo Procurator de Citra wurde (26. März). Er wurde 1467 geboren und starb 1551. (Vergl. Cicogna: Inscr. Venez. II, 58.)

Sansovino, welcher auch die von Soranzo in S. Andrea della Certosa gestiftete Capelle und sein Grab erwähnt, führt dieses Portrait in den Procuratie auf, ohne den Namen des Meisters zu geben (S. 305). Boschini nennt Tintoretto. — Als das Bild 1827 in der Akademie ausgestellt wurde, (Cicogna a. a. O.), glaubte man, wie es scheint zuerst Edwards, der es vor der Restaurirung sah, die Hand Tizian's darin zu erkennen, und als Tizian wurde es 1831 von Zanotto in dem II. Bande seiner Pinacoteca veröffentlicht, sowie in den späteren Katalogen und auch von Crowe und Cavalcaselle (D. A. I, 238) angeführt. — Die vollständige Uebermalung macht die Entscheidung schwer, doch liegt kein Grund vor, Boschini's Behauptung zu misstrauen, und so dürfte das Bild im Conti'schen Katalog mit Recht wieder als Tintoretto verzeichnet sein. — Auch von dem Enkel dieses Soranzo, dem jüngeren Jacopo, der am 11. Juli 1575 Procurator wurde, gab es ein schon von Sansovino (S. 305) erwähntes Portrait von Tintoretto's Hand (Boschini) in den Procuratien. Zanotto in seiner Pinacoteca (a. a. O.) giebt an, es habe die Jahreszahl 1575 getragen. Befindet es sich im Dogenpalast? Ich finde es in meinen Notizen nicht verzeichnet. Aber Kenner publicirt eine in der Portraitsammlung des Erzherzogs Ferdinand von Tirol (Wien, Hofmuseen) befindliche Originalskizze, für den Jacopo Soranzo „im Dogenpallast“, angefertigt, „vielleicht als er 1575 Procurator wurde“. (Jahrb. d. K. K. Oestr. Kunsts. Bd. XVIII, 254. Taf. XXIX).

21. Bildniss des Procurators Priamo da Lezze (oder Legge). (529). Brustbild ohne Hände. Stammt aus der Procuratia de Citra, wo es von Boschini erwähnt wird. Dieser Priamo wurde am 6. April Procurator und starb am 8. August 1557. Das Bild ging früher unter dem Namen Tizian. Erst in Conti's Katalog als Tintoretto.

22. Bildniss des Procurator Melchiore (Marchiò) Michiel (No. 499.) Bez, Melchior Michiel eq. 1558. Im Conti'schen Katalog als Domenico Tintoretto. Doch erwähnt es Boschini in den Procuratie, woher es stammt, als Werk Jacopo's. Melchiore Michiel cav. wurde am 12. März 1558 Procurator. Es hängt an so dunkler Stelle, dass mir ein Urtheil schwer möglich war. — Eine Copie befindet sich in der Portraitsammlung des Erzherzogs Ferdinand von Tirol (Wien, Hofmuseum); sie wird von Kenner angeführt (Jahrb. d. K. K. Oesterr.-Kunsts. XVIII, S. 234). Einen kleinen Kupferstich mit Marchiò's Bildniss erwähnt Cicogna (Inscriz. Venez. IV, 14); ein solcher befindet sich auch in dem Werke: Jacobus Schrenkhius, armamentarium, Oeniponti 1601, welches die Bildnisse der einstigen Träger der Rüstungen in der Ambraser Collection enthält. In dieser Sammlung wird nämlich die Rüstung Marchiò's aufbewahrt. (Cicogna a. a. O. VI, 814). Melchiore wurde um 1489 geboren und zeichnete sich in verschiedenen bedeutenden Stellungen und Unternehmungen aus. 1530 war er Gesandter in Mailand, 1539 proveditore generale in Dalmatien, 1553 Podestà von Padua, 1558 Commandeur von Corfù, 1560 Gesandter bei Pius IV, 1565 und 1566 Feldherr gegen die Türken, und ist am 26. April 1576 gestorben. Sein Grabdenkmal mit seiner Statue als Feldherr zwischen der Gerechtigkeit und der Tapferkeit befand sich innen an der Eingangswand von S. Geminiano. (Cicogna a. a. O.) — Auch im Dogenpalast hat Tintoretto auf einem der verbrannten Gemälde im grossen Rathssaal das Portrait Michiel's angebracht.

23. Bildniss des Battista Morosini. (No. 237.) Halbfigur eines Mannes in den besten Jahren vor grünem Vorhang, mit Ausblick links auf Landschaft. Aus der Stiftung Contarini. Früher als Bildniss eines Unbekannten (so auch von mir vorsichtshalber in der Monogr.) In dem neuesten Conti'schen Kataloge ist der Name: Batt. Morosini gegeben. Ist der in diesem herrlichen Bilde Dargestellte vielleicht identisch mit jenem Battista, der am 8. Nov. 1573 Procurator de Ultra wurde, aber in früherer Zeit gemalt? — Ein Bildniss des Procurators Battista wird von Boschini in den Procuratie nicht besonders namhaft gemacht, doch befindet sich ein solches im Dogenpalast (s. unsere No. 82.) Tintoretto hat für die Morosini mehrfach gemalt, so das Portrait des Vincenzo (Dogenpalast), im Auftrage desselben das grosse Altarbild in S. Giorgio, und andere Bildnisse befanden sich im Besitze der Morosini's — darunter einige, die erst vor wenigen Jahren zur Versteigerung gelangten. Mehrere Portraits werden im Besitze des Procurators Angelo Morosini 1677 erwähnt. (Brief des Pier Maria Boldi an Apollonio Bassetti vom 18. August bei Gualandi: Lettere II. 338.)

24. Doppelbildniss zweier Senatoren. Fast in ganzer Figur gegeben. (N. 240.) Der Katalog von 1887 giebt für dies, wie für das folgende Bild an: sie stammten aus dem Magistrato dei Camerlenghi di Commun. Boschini erwähnt hier derartige Bilder nicht. In Conti's Katalog heisst es: aus den Procuratie di Ultra. Auch hier gewährt uns Boschini keinen Aufschluss. Als Doppelbildniss erwähnt er nur von Domenico Tintoretto eines mit Girolamo (wird 1623 Proc.) und Giovanni Soranzo (1596 Proc.) und ein anderes: mit dem Dogen Francesco und Giovanni da Legge. Beide können nicht identisch mit unserem Bilde und dem folgenden sein, da es sich zweifellos um Werke von Jacopo's Hand handelt.

25. Doppelbildniss zweier Senatoren. (No. 244.) Pendant zu dem vorigen.

26. Bildniss eines knieenden Senators. (No. 241.) Hat durch Uebermalung gelitten, war früher wohl oben rund abgeschlossen. Von grosser Vornehmheit. Aus den Procuratie. Mit keinem der von Boschini erwähnten Bilder zu identifiziren.

27. Brustbildniss eines Senators als Evangelist, ein Buch in den Händen. (No. 228.) Aus dem Magistrato del monte del sussidio, wo es von Boschini als h. Marcus „mit Portraitähnlichkeit" angeführt wird. Dazu gehört:

28. Brustbildniss eines Senators, schreibend als Evangelist (No. 235.) Ebendaher. Boschini nennt es den h. Lorenzo (als Portrait). Diese Bilder dürften der ganz frühen Zeit Jacopo's angehören.

29. Brustbild eines Senators. (Ohne Hände) Nr. 249.

30. Brustbild eines Senators (Nr. 250.) Pendant zum vorigen. Kleine Bilder.

31. Deckengemälde im Saale der Zeichnungen. Die Heimkehr des verlorenen Sohnes, achteckiges grösseres Stück und vier schmale Bilder mit den allegorischen Frauengestalten des Glaubens, der Gerechtigkeit, der Tapferkeit und der Wohlthätigkeit. — Sie befanden sich in der Stanza degli Inquisitori di Stato im Dogenpalast und wurden 1817 in die Akademie gebracht.

Noch zwei andere Gemälde werden im Conti'schen Katalog Jacopo zugeschrieben, und zwar auf Grund älterer Tradition. Das eine ist Maria als Mater misericordiae oder Schutzmantelbild (Nr. 270). Die Madonna steht auf einem Postament, unter ihrem Mantel knieen Anbetende. Am Postament: sub tuum praesidium confugimus. Ich kann dieses liebliche Bild, das aus dem Legat Contarini stammt, nicht dem Jacopo, sondern muss es dem Domenico (frühe Arbeit) zuschreiben. Freilich ist es nicht mit dem von Domenico einst für die Scuola della Misericordia gemalten Schutzmantelbild (Boschini) zu identificiren, das eine umfänglichere Composition aufwies. Aber in der Collegiata von Mestre befand sich gleichfalls ein Schutzmantelbild von Domenico (Federici: Memorie Trevigiane 1803. II. 54). Von Jacopo aber wird ein solches Bild nicht erwähnt. — Das

andere Gemälde ist: Maria mit dem Kinde segnet drei Procuratoren. (Nr. 239). Die Figuren sind als Brustbilder gegeben, durch ein Fenster eröffnet sich der Blick auf eine Landschaft in Abendbeleuchtung. Das Bild stammt aus dem Magistrato dei Proveditori sopra Camere (Wappen der Cappello, Paruta und Foscari?), wo es von Boschini allerdings als Werk Jacopo's angeführt wird. Doch weist sowohl der Typus der Maria und des Kindes als die steife Anordnung und Art der Portraits nach meinem Dafürhalten doch auf Domenico hin. (In der Monographie verzeichnete ich es noch aus Vorsicht als Jacopo). In den älteren Katalogen werden Jacopo noch folgende zwei Bilder zugeschrieben: eine Auferstehung Christi (Nr. 215 aus dem Palazzo ducale), die, von Ridolfi und Boschini Jacopo zugeschrieben (s. unten), jetzt mit Recht Domenico zuerkannt wird und die von jeher Domenico genannte zweite Auferstehung (Nr. 513), auch eine Kreuzigung aus S. Maria formosa, jetzt (Nr. 223) richtig dem Leonardo Corona wiedergegeben, unter dessen Namen sie auch in den alten Guiden verzeichnet ist. — Bemerkenswerth endlich erscheint ein im Katalog von 1887 als Domenico angeführtes Bild (S. 196): das Portrait des Procurators Alvise Renier aus den Procuratie, das jetzt nicht mehr ausgestellt ist. Dieses wird nämlich von Boschini als Werk Jacopo's genannt. Und dies erscheint wahrscheinlich, da dieser Alvise am 23. October 1559 Procurator de Citra ward und schon am 15. April 1560 starb, die Autorschaft Domenico's also ausgeschlossen ist. (Vergl. über Alvise: Cicogna Inscr. Ven. II. 224, 226; sein Grabmal sieht man in der Madonna dell' Orto). Befindet sich das Bild jetzt im Depot? Oder ist es das im Dogenpalast aufbewahrte Bildniss eines Procurators Renier? S. unten.

B. Im Ateneo

einst Scuola di S. Girolamo auch Compagnia della Giustizia genannt, da die Brüder die zum Tode Verurtheilten begleiteten, oder Oratorio d. S. Fantino, bei S. Fantino.

Hier erwähnt Sansovino (S. 136) ein Altarwerk mit dem hl. Hieronymus von Marco del Moro und Deckengemälde von Tintoretto. Ridolfi dagegen führt bloss die Altartafel an, welche den hl. Hieronymus, von Maria besucht, darstellte, als Werk Tintoretto's, das er sehr bewundert. (S. 33), Martinioni desgleichen; er beschreibt die Deckengemälde im oberen Raume (wie auch die im Erdgeschoss) als Arbeiten Palma's Giovine, der auch die Legenden des hl. Hieronymus an den Wänden ausgeführt habe. Die Wandbilder im Erdgeschoss, das Leiden Christi darstellend, seien von Leonardo Corona. Das Gleiche giebt auch Boschini an, nur erwähnt er ausserdem in der Sacristei des Erdgeschosses ein „Wunder des Hieronymus“ von Tintoretto. Dass Sansovino's Angaben irrig, erweist sich aus der noch heute möglichen Nachprüfung. Jenes Wunder wird von Moschini (I, 629) näher bezeichnet als: Kaufleute bieten dem Heiligen Geschenke

dar. So auch im Forestiere istruito 1819. — In Paoletti's fiore di Venezia 1839 und in Zanotto's Guida 1856 werden beide Gemälde nicht angeführt. — Ich fand im Ateneo im oberen Raum nur mehr das Eine:

32. Die Madonna von vier Engeln umgeben erscheint schwebend dem hl. Hieronymus, welcher vor einem Felsen, das Crucifix ergreifend, kniet und erstaunt das Haupt zu ihr emporrichtet. Wenn auch etwas durch Uebermalung beeinträchtigt, bringt das Gemälde, das lange ganz in Vergessenheit gerathen ist, eine mächtige Wirkung hervor. Welcher Bewunderung es sich im XVII. Jahrhundert erfreute, zeigt die Schilderung Ridolfi's, der es unter vielen auch wegen der Sorgfalt der Ausführung besonders hervorhebt. Schon früher 1588 war es von Agostino Carracci in Kupfer gestochen worden. (B. 76).

C. Museo Correr.

Nur ein einziges Bild in dieser Sammlung könnte Anspruch auf den Namen Tintoretto's erheben, aber es ist so total überschmiert, dass eine sichere Bestimmung unmöglich ist. Es hängt im Treppenhaus und stellt den hl. Michael, wie er fliegend den Drachen bekämpft, und links davon einen betenden Geistlichen im weissen Chorhemd in halber Figur dar. Eine offenbar falsch restaurirte Inschrift giebt die Jahreszahl 1263 und den Namen . . . . rus Corarius plebanus S. Apolinari. — In S. Apollinare ist kein solches Bild früher nachzuweisen. Die Composition erinnert an das gewaltige Altarbild des Meisters in S. Giuseppe di Castello.

D. Im Palazzo Reale.

33. Wandbilder im Saale der alten Libreria. Vasari, von Paolo Veronese erzählend, berichtet im Leben des Sanmichele (Ausg. Mil. VI, 372 f.), dass die Procuratoren die Ausführung der Deckenbilder der Sala an die besten Meister Venedig's vertheilt und zugleich demjenigen, der sich am meisten auszeichne, eine goldene Ehrenkette bestimmt hätten. Paolo Veronese habe sie davon getragen. Ridolfi (I, 18 und an verschiedenen anderen Stellen) theilt mit, Tizian sei von den Procuratoren bestimmt worden, die Künstler zu wählen und habe, mit Ausschliessung Tintoretto's, Schiavone, Veronese, Battista Zelotti, Giuseppe Salviati, Battista Franco und Andere empfohlen. Später aber habe Jacopo doch noch von den Procuratoren den Auftrag erhalten, einige Philosophen an den Wänden zu malen, unter denen Ridolfi den Diogenes hervorhebt. Zanetti nun hat (Pitt. venez. I, 336) Zahlungen aus dem Jahre 1556 für die Deckengemälde veröffentlicht; unter den Künstlern (als die bedeutendsten erscheinen Veronese, Schiavone, Giuseppe Salviati, Battista Franco) wird Tintoretto nicht genannt. Dies sagt nun aber nicht, dass dieser nicht später, als man an die Ausschmückung der Wände ging, sich mit bethätigt hätte. Ja eine solche Annahme würde eben Ridolfi's Bericht entsprechen. (Wenn

ich im chronologischen Theil dieser Studien die Jahreszahl 1561 für die Entstehungszeit der Arbeiten Tintoretto's in der Libreria angab, so geschah dies in irrthümlicher Weiterspinnung einer unbegründeten, in der kunstgeschichtlichen Litteratur mehrfach wiederkehrenden Behauptung. Wir wissen also nicht, wann Tintoretto zu jener Arbeit herangezogen wurde.) — Nun nennt Sansovino die Philosophen gar nicht, schreibt aber Tintoretto an der Decke die drei Tondi im VII. Felde zu: die Natur vor Zeus, die Theologie vor den Göttern, und die Naturphilosophie als Herrin der Welt. Der Augenschein lehrt, dass diese Bilder nicht von Tintoretto sind. Dann 1584 führt Rafaello Borghini in seinem Riposo (S. 557) die zwölf Philosophen der Libreria als Arbeiten des Meisters an, doch darf das Zeugniss dieses Florentiners, der sich freilich sonst gut unterrichtet hat, nicht als durchaus glaubwürdig betrachtet werden. Ridolfi beschränkt sich darauf, einige Philosophen als von Jacopo's Hand zu bezeichnen, darunter Diogenes. Martinioni wiederholt diese Angabe. Boschini erklärt fünf Philosophen an der westlichen Längswand, vier an der Wand nach dem Campanile zu und zwei an der Piazzettawand für Tintoretto. Ende des XVIII. Jahrhunderts waren alle Philosophenbildnisse nach dem Dogenpalast gebracht worden in den Saal, der nach ihnen Sala dei Filosofi genannt wurde. Zanetti, der sie dort sieht, schreibt 4 dem Tintoretto zu, so auch Moschini, der Forestiere von 1819, Paoletti's Fiore di Venezia 1839, und endlich Zanotto, zu dessen Zeit (1856) sie wieder in der Libreria waren. — Man sieht, dass man sich bezüglich dieser Zuschreibung an Tintoretto auf sehr unsicherem Boden bewegt. Die von Sansovino dem Meister zuerkannten Deckenbilder sind von Giulio Licinio. Sansovino und Vasari erwähnen die Philosophen nicht. Ridolfi giebt ihm den Diogenes und einige andere, unbestimmt gelassene Gestalten. Borghini nennt alle 12 als Werke Tintoretto's, was immerhin auf dessen Betheiligung an der Arbeit deutet. Daraufhin geht Boschini weiter nach seinem Gutdünken. Wir dürfen am ersten daran festhalten, dass der Diogenes vom Meister herrührt, nämlich die mit gekreuzten Beinen, in einem auf den Knieen liegenden Buch lesende halbnackte Gestalt. (Janitschek giebt in seiner Biographie Tintoretto's in „Kunst und Künstler“ irrthümlicher Weise in Abbildung die Figur eines Schreibenden als Diogenes, im Widerspruch mit der von Ridolfi gemachten Schilderung). Von den anderen Figuren ist Jacopo mit Sicherheit nach meiner Meinung keine zuzuweisen, obgleich Berenson in den Venetian painters an den Angaben Zanetti's, Moschini's, des Forestiere, Paoletti's und Zanotto's bezüglich vier Philosophen (Diogenes, Archimedes und zwei anderen) festhält. Am ersten scheint mir noch eine Figur mit Turban, die den Fuss auf einen Haufen von Büchern setzt, der Richtung Tintoretto's anzugehören.

34. Der Transport der Leiche des h. Marcus. Eines der grossen Gemälde aus der Scuola di S. Marco, welche 1562 der Guardian der Scuola, Tommaso da Ravenna, ausführen zu lassen die Erlaub-

niss erhielt. (S. Galanti: Tintoretto in den Atti della R. Accad. di B. A. Venedig 1876).

35. Die Errettung des Sarazenen aus dem Seesturm. Wie das vorige. Auf beiden gewaltigen Schöpfungen, welche schon von Vasari geschildert wurden, befindet sich das Portrait des Stifters Tommaso da Ravenna. Sie werden, wie das vierte Bild des Cyclus in der Brera zu Mailand 1562 und in den folgenden Jahren entstanden sein.

36. Die Halbfigur eines jungen Heiligen mit Palme. Er ist in vornehmer Tracht gekleidet. Mit dem Wappen der Grimani. Wohl das auch von Berenson erwähnte Bild, der den Heiligen Rochus nennt. In der älteren Litteratur finde ich kein Gemälde, das mit diesem zu identificiren wäre, erwähnt.

Unter den mancherlei Porträtdarstellungen von Magistratspersonen, welche sich in den Zimmern des Palazzo reale befinden, ist keine, die auf den Namen Tintoretto's Anspruch erheben könnte.

E. Im Dogenpalast.

An die Spitze unserer Betrachtung stellen wir die durch den Brand 1577 zerstörten

Wandgemälde im grossen Rathssaale und in der Sala dello Scrutinio.

Im Jahre 1516, nach dem Tode Giovanni Bellini's, waren alle Gemälde in der Sala del gran Consiglio an der Längswand nach dem Hofe zu und jene an der Wand nach der Piazzetta zu vollendet. An der Thronwand befand sich das Paradies von Guariento. Als man mehrere Jahrzehnte später an die Vollendung des malerischen Schmuckes ging, handelte es sich um die Ausstattung der nach S. Giorgio zu gelegenen Wand mit sieben Gemälden. 1537 ging Tizian endlich an die Ausführung der schon 1513 versprochenen Schlacht von Cadore, und am 22. November 1538 erhielt Pordenone, der im Jahre zuvor die Deckengemälde in der Sala dello Scrutinio vollendet hatte, den Auftrag auf ein Gemälde (Lorenzi: Monumenti N. 471). Man begann von der Ecke der Piazzetta her. Zählen wir die Bilder mit Sansovino von der Thronwand aus, so wären No. 7: Die Flucht des Papstes Alexander III nach Venedig und No. 6 Die Rüstung der Franzosen 1538 entstanden; jedenfalls eines der beiden, oder auch beide von Pordenone. Zugleich entstand No. 5: Die Schlacht von Spoleto (Cadore) von Tizian. — Es blieben also vier Bilder noch zu malen, und zwar No. 4: Die Excommunication Barbarossa's, die von Tintoretto, No. 3: Die Anerkennung Victor IV durch Barbarossa, die von Paolo Veronese, No. 2: Der Kampf vor der Porta S. Angelo, der von Orazio Vecellio und No. 1 bei der Thronwand: Die Kaiserkrönung Barbarossa's, die von Tintoretto ausgeführt worden ist. Ueber die Zeit der Entstehung sind wir annähernd unterrichtet. Das eine der Bilder von Tintoretto muss schon vor 1556 entstanden sein, da ein Werk des Meisters im grossen Raths-

saale von Anselmo Guisconi in seinem Dialog: tutte le cose notabili in Venezia (Neudruck von Andrea Battaggia, Nozze Piamonte-Gei 1861) 1556 erwähnt wird. Die anderen drei wurden Ende 1561 und Januar 1562 Tintoretto, Veronese und Orazio in Auftrag gegeben (Lorenzi Nr. 661, 665, 689, 695). Es fragt sich nun, welches der beiden Bilder von Tintoretto vor 1556 und welches 1562 entstanden ist. Vasari berichtet, Jacopo habe zuerst die Krönung Barbarossa's gemalt und später die Excommunication. Aber da er irrthümlicher Weise behauptet, Tintoretto habe als hoffnungsvoller Jüngling mit Veronese und Orazio in Concurrenz die Kaiserkrönung ausgeführt (während in der That diese Concurrenz doch später erst eintrat) und später die Excommunication, so bleibt es zweifelhaft, und man kann mit gleichem Rechte annehmen, Tintoretto habe zuerst vor 1556 (der bisher üblichen Reihenfolge der Bilder von der Piazzetta her entsprechend) die Excommunication und 1562 erst die Krönung vollendet. Uebrigens kommt darauf nicht viel an. — Wohl aber erregt eine kurze Bemerkung in der Urkunde vom 7. Januar 1562 (Lorenzi Nr. 661) unser Interesse. Dieselbe bezeugt die Zufriedenheit des Rathes der Zehn, dass man das eine der drei Bilder sehr billig verdingt habe (dato via a bon pretio) und dadurch des Vortheils gewiss sei, dass auch die beiden übrigen Bilder dank der Concurrenz von anderen Künstlern für den gleichen Preis übernommen werden würden. Dies ist denn auch, wie aus den weiteren Urkunden (Lorenzi 689, 695) hervorgeht, der Fall gewesen, denn jeder der drei Künstler hat nur die sehr geringe Summe von 100 Dukaten für sein Bild erhalten; früher hatte man das Doppelte gezahlt. Es kann gar keine Frage sein, dass Tintoretto's bekannte Unbekümmertheit um Geldgewinn an dieser geringen Bezahlung die Schuld trug. Er ist jener Künstler gewesen, der zuerst sich anerbot, sein Bild für 100 Dukaten zu malen, und dadurch wurden Veronese und Orazio zu gleicher Bescheidenheit gezwungen. Hier haben wir ein Beispiel jener vornehmen Handlungsweise, die den Aerger der anderen Maler, wie Ridolfi erzählt, erregte und von diesen fälschlich als schädigender Wettbetrieb, die Aufträge sich zu sichern, ausgelegt wurde.

Die Krönung Friedrich Barbarossa's durch Hadrian IV 1172. Nach Vasari's Beschreibung krönte in einer schönen Architektur der Papst, umgeben von einer grossen Anzahl von Cardinälen und venezianischen Edelleuten, den Kaiser; unten war die „Musik des Papstes" dargestellt. Sansovino (S. 336) giebt die Porträts an, welche Tintoretto hier angebracht hatte: Marchiò Michiel, Procurator (1558, siehe über denselben oben die Bemerkungen zu seinem Bildniss in der Akademie, unserer No. 22), der Cavaliere Michele Soriano, uns bekannt durch seine Gesandtschaftsrelazioni († 1571, vergl. Cicogna Inscr. Ven. II, 631, VI, 774 f.), Jacopo Barbo, Gelehrter und Dichter (Cicogna VI, 99), Pietro Sanuto, durch viele staatliche Stellungen und litterarische Interessen ausgezeichnet, 1562 im Rath der Zehn (lebt noch 1570, Cicogna III, 478, 432, VI, 564), Antonio Longo, Dichter und Geschichtsschreiber des Krieges 1537, auch

im Rath der Zehn († 1567, Cicogna III, 430), Jacopo Gussoni, Antonio Calbo, Matteo Bembo, Bernardino Renier, Senator († 1570, Cicogna II, 226). — Die Anbringung des Procurators Melchiore Michiel spräche dafür, dass die Krönung das später, 1562 entstandene Bild sei, wäre es nur ganz sicher, dass er als Procurator dargestellt war.

Die Excommunication Barbarossa's. Vasari nennt das Bild „ein Wunder" und zum Besten gehörig, was Jacopo gemalt. Dargestellt war, wie der Papst und die Cardinäle von einer Balustrade in der Höhe herab Fackeln und Lichter, als Zeichen der Verfluchung, werfen; unten balgten sich nackte Gestalten um dieselben. Ein venezianischer Procurator, inmitten zweier Patriarchen stehend, erhielt von einem Capitano der Kirche den Feldherrnstab zum Krieg gegen Barbarossa (Vasari, Sansovino). — Auch hier waren nach Sansovino viele Porträts zu sehen. Jener Procurator trug die Züge des Stefano Tiepolo, der am 6. Juni 1553 Procurator wurde und dessen Bildniss von Tintoretto im Dogenpalast sich befindet (s. unsere No. 87), der eine Patriarch diejenigen Daniele Barbaro's, der 1559 diese Würde empfing, und der andere die des Patriarchen Grimani (offenbar des Giovanni, da Marco Grimani 1544 schon gestorben war). Weiter sah man Filippo Tron, der am 10. Januar 1550 Procurator wurde und dessen Bildniss Tintoretto auch für die Procuratien gemacht hat, Jacopo Soranzo, der uns bereits bekannte Procurator (s. oben unsere No. 20), welcher 1551 starb, Vittorio Grimani (1522 Procurator), Giovanni de Legge, wohl der II Procurator des Namens, der 1537 gewählt ward und dessen Bildniss Tintoretto auch für die Procuratien malte, Marc Antonio Venier, der am 17. Mai 1554 dieselbe Würde erhielt, Francesco Contarino, am 17. October 1556 Procurator und von Tintoretto für die Procuratien gemalt, Marco Foscari, Bernardo Navagero, der spätere Cardinal (starb 1565), Marc Antonio Michele, der Gelehrte und Avogadore (starb 1552) und Giustiniano Giustiniani, gran Commendatore dell' Ordine Hierosolimitano. — Eine genaue Bestimmung für die Entstehung des Bildes, ob vor 1556 oder 1562, ergiebt sich mir vorläufig nicht. Wollte man annehmen, dass alle Porträts zu Lebzeiten der Dargestellten ausgeführt wurden, so liesse das Bildniss Jacomo Soranzo's auf eine Entstehungszeit vor 1551, dasjenige Michiel's vor 1552 schliessen. Andererseits aber wird der 1556 gewählte Procurator Francesco Contarini genannt. Auch die Anwesenheit der beiden Patriarchen von Aquileja giebt keinen Anhalt. Giovanni Grimani war im Ganzen von 1546 bis 1592 Patriarch, aber er übertrug das Patriarchat an Daniel Barbaro, der es in den fünfziger Jahren verwaltete. Dies könnte für die Entstehung des Gemäldes vor 1556 sprechen, ebenso, und wohl am meisten, dass, wie es scheint Bernardo Navagero nicht als Cardinal, was er 1560 wurde, dargestellt war, (Sansovino: „der später Cardinal wurde").

In der Sala dello Scrutinio befanden sich zwei Gemälde Tintoretto's. Das eine,

das jüngste Gericht mit den Bildnissen der Dogen Lore-

dano und Mocenigo befand sich über dem Tribunal, da wo jetzt das jüngste Gericht von Palma zu sehen ist (Sansovino). Pietro Loredano war Doge von 1567 bis 1570, Alvise Mocenigo von 1570 bis 1577. Da beide Fürsten dargestellt waren, möchte man annehmen, dass Tintoretto den Auftrag noch von Loredano erhalten, das Bild aber unter Mocenigo vollendet hat. Man käme also auf die Jahre 1569, 1570, 1571. Jrgendwelche Hinweise auf das Werk sind uns in den Documenten bei Lorenzi nicht erhalten. Nach Ridolfi (S. 17) sah man den richtenden Christus in der Höhe, von nackten Engeln getragen, links die gen oben schwebenden, von Engeln begleiteten Erlösten, rechts die von Dämonen zur Hölle herabgerissenen Verdammten — darunter viele nackte Gestalten. — Das andere Gemälde war

die Schlacht von Lepanto unter Sebastiano Venier 1571. Der Beschluss, dieses Bild malen zu lassen, ward am 8. November des Jahres gefasst. (Lorenzi No. 772). Am 9. October 1572 wird angeordnet, dass die Mauer unterhalb des Bildes mit Holz verkleidet werden soll. (Lorenzi S. 377. Zahlung am 9. März 1573 hierfür angewiesen. Eb. No. 777). Um diese Zeit etwa also dürfte das Werk vollendet gewesen sein. In einem Schreiben 1574 (Lorenzi No. 801) sagt Tintoretto, dass er 10 Monate daran gearbeitet habe, also wohl vom December 1571 bis November 1572. Ridolfi (II, 27) weiss zu erzählen, dass man zuerst den Auftrag Tizian gegeben, dem Giuseppe Salviati helfen sollte, dann aber in Ansehung von Tizian's hohem Alter Jacopo vorgezogen habe. Ebendiesem und einem anderen Briefe (Lorenzi ebenda) entnehmen wir, dass Tintoretto es der Signoria zum Geschenk gemacht. Er berechnet die Ausgaben, die er gehabt, auf 200, die Arbeit auf 300 Ducaten. Am 27. September 1574 wird ihm die Anwartschaft auf eine Sensaria im Fondaco dei Tedeschi zugesichert (ebd.). — Einige Hinweise auf die Composition erhalten wir durch Sansovino und Ridolfi. Ersterer sagt, die Schlacht sei mit unglaublicher Meisterschaft, einer wunderbaren Verflechtung und Entwickelung der Einzelheiten und phantastischen Verschlingungen von Figuren, wie sie bei Kämpfen vorkommen, dargestellt gewesen. Bei Ridolfi lesen wir: die Hauptereignisse der Schlacht seien von Tintoretto wiedergegeben worden, wie die Eroberung der Reale des türkischen Feldherrn Ali, in Gegenwart der drei christlichen Führer: des Venezianers Sebastiano Venier, des päpstlichen Marc Antonio Colonna und des Spaniers Don Juan d'Austria; und der Tod des Proveditors Agostino Barbarigo durch einen in's Auge empfangenen Pfeilschuss. Man sah viele Galeeren mit Soldaten gefüllt, Mengen von Türken, welche Wolken von Pfeilen entsandten und deren viele in qualvollen Stellungen ins Meer fielen. Düstere Wolken verdunkelten solchen Kampf im Vordergrund; in der Ferne zeigten sich, vom Feuer der Bombarden erleuchtet, andere Galeeren. Ueberall Krieger mit Speeren, Schwertern, Bogen und Armbrüsten in heissem Kampfe mit den Feinden; Alles aber bei grösstem scheinbaren Durcheinander ohne Verwirrung, mit schärfster künstlerischer Berechnung dargestellt, so dass

Jacopo's Feinde, Tizian und dessen Anhänger, verstummen mussten. — Eine interessante Stelle in dem oben erwähnten Briefe Jacopo's berührt die Zahlungen für Modelle, „da er Alles nach der Natur entworfen habe".

Am 20. December 1577 zerstörte das grosse Feuer die beiden Säle und ihren künstlerischen Schmuck. Am 16. Januar 1578 beschloss man die Wiederherstellung. Im Januar und Februar wurden die Gutachten der Architekten eingereicht. Am 22. Februar werden 5000 Ducaten für die Wiederherstellung des grossen Rathssaales bewilligt. Weitere Zahlungen folgen. Am 11. April 1579 wird angeordnet, dass das neue Tribunal niedriger gemacht werde, damit es nicht die Gestalten des Guariento'schen Paradieses (das also noch zu sehen ist) und die alte Mauerinschrift verdecke. Am 13. Januar 1580 wird auch das Tribunal in der Sala dello Scrutinio als fertig erwähnt. Damals ist also die bauliche Restauration vollendet. Wann die Ausschmückung mit Gemälden begonnen hat, verrathen uns die Documente bei Lorenzi nicht. Sansovino (S. 336) sagt 1581: als der Saal mit seinen Eintheilungen nach Zeichnung des Cristoforo Sorte wiederhergestellt war, wurden an der Decke Ereignisse der Venezianischen Geschichte, an den Wänden die zwei Cyclen der Geschichte Barbarossa's und der Eroberung von Constantinopel gemalt, letztere nach Paolo Ramusio's Historia, der seinerseits die Commentare Geoffroy Villehardouin's benutzt hatte. Die Maler, denen der Auftrag gegeben war, nennt Sansovino nicht. Dass die Arbeit schon im Anfang der 80er Jahre im Gange war, geht aus der Inschrift Federigo Zuccaro's auf seinem Wandbilde: Barbarossa kniet vor S. Marco zu Füssen Alexander III hervor: Federicus Zucarus fecit an. salutis 1582, das weitere: perfecit anno 1603 bezieht sich auf eine spätere Restauration. In seiner „Dichiaritione di tutte istorie etc." berichtet 1587 der Camaldulenser Girolamo Bardi, dass die Auswahl der in beiden Sälen darzustellenden Ereignisse aus der Geschichte Venedig's dem Jacopo Contarini und dem Jacopo Marcello übertragen wurde, denen Bardi selbst als Berather beigegeben ward. Ridolfi im Leben Veronese's (I. 312 und auch 394) nennt ausser jenen drei Männern auch den Procurator Jacomo Soranzo und Francesco Bernardo. Offenbar war er gut unterrichtet, und seine Mittheilung ermöglicht uns die genauere zeitliche Bestimmung der Anordnung der malerischen Ausschmückung. Denn Soranzo und Bernardo finden wir bei Lorenzi (No. 899): sie werden am 10. August 1579 (zusammen mit einem Polo Tron) als Proveditori sopra la ristaurazione del Palazzo für ein Jahr erwählt. Im folgenden Jahre erscheinen dann andere Proveditori. Also 1579 oder 1580 ist der Plan der Ausschmückung des grossen Rathssaales und der Sala dello Scrutinio gefasst worden, und damals werden auch die Maler für die einzelnen Bilder bestimmt worden sein.

Ridolfi weiss nun weiter (a. a. O.) zu erzählen, dass vor Allem Tintoretto und Veronese berufen worden, und erst dann ihnen Palma, F. Bassano und Andere gesellt worden seien. Borghini weiss 1584 nur von

den Deckenbildern. Bardi spricht 1587 von allen Gemälden als seien sie schon vollendet. Dies war aber nicht der Fall, denn seine Zuschreibung einzelner Werke an bestimmte Meister entspricht nicht durchweg den Thatsachen. Vieles war zweifellos fertig, Anderes nicht. Seine Angaben sind insofern von Wichtigkeit, als sie uns das ursprüngliche Programm der Vertheilung der Gemälde an einzelne Meister, an dem auch zumeist festgehalten wurde, kennen lehren. Wir fassen hier nur die Thätigkeit Tintoretto's in's Auge, und zwar zunächst in der Sala del Gran Consiglio. Wie schon früher erwähnt, führt Bardi die fünf Deckenbilder an, dann vier Wandbilder: die Gesandten des Papstes und des Dogen vor Barbarossa in Pavia, die Belagerung von Zara, Alessio Comneno als Hilfesuchender bei den Venezianern in Zara, und die zweite Einnahme von Constantinopel 1204. So wird es geplant gewesen sein, in der That aber hat, wie schon von Ridolfi festgestellt wurde, Andrea Vicentino die Belagerung von Zara und Alessio in Zara, und Domenico Tintoretto die Eroberung von Constantinopel geschaffen. — Die folgenden Citate aus Zanotto beziehen sich alle auf dessen vierbändiges Werk: Il Palazzo ducale (1853 bis 1861), das Abbildungen und erläuternden Text bringt.

Von Jacopo rühren her:

37. Das grosse Deckengemälde in der Mitte. Venezia, von Göttinnen umgeben, erscheint dem im Kreise von Senatoren auf einer hohen Treppenarchitektur stehenden Dogen Niccolò da Ponte. Gesandte von Städten, gefolgt von Soldaten und andern Männern, überbringen Schlüssel und Privilegien. (Zanotto III tav. 162.) Das Gemälde ist zwischen 1580 und 1585 (dem Todesjahr des Dogen) entstanden, und in dieselbe Zeit haben wir die vier Schlachtenbilder ebendort zu versetzen, denn Borghini nennt sie 1584.

38. Die Vertheidigung von Brescia durch Francesco Barbaro gegen Piccinino 1438. Mit der von Luigi Gradenigo verfassten Inschrift: Calamitosissima ex obsidione, consilio in primis multimodaque praefecti arte Brixia servata. (Zanotto, tav. 155.) Boschini verherrlicht das Bild in seiner Carta del navegar (S. 201.)

39. Stefano Contarini's Sieg auf dem Gardasee 1440. Gradenigo's Inschrift: Insubrum in Benaco disjecta classis, versi in fugam duces, superioribus victoriis magnisque regibus captis, exultantes. (Zanotto, tav. 153 bis.)

40. Vittore Soranzo's Sieg über Sigismondo d'Este bei Argenta 1482. Praelio et nobilitate et multitudine captivorum insigni ad Argentam attestinius princeps superatur. (Zanotto tav. 153.)

41. Jacopo Marcello's Sieg über die Arragonesen bei Gallipolis 1484. Aragonio cum sociis totius Italiae armis niteretur Gallipolis adimitur. (Zanotto tav. 154.)

Von den Wandbildern gilt seit Bardi nur ein einziges als Tintoretto

(42.) Die venezianischen Gesandten vor Friedrich Barba-

rossa. Die Composition dürfte wohl von Tintoretto herrühren, die Ausführung aber ist von Schülerhand. Denkbar wäre es auch, dass dieses Gemälde wie viele andere durch Feuchtigkeit gelitten habe und dann von einem Künstler der Tintoretto'schen Schule restaurirt worden sei. (Zanotto tav. 130.) Am spätesten entstand:

43. Das Paradies. (Zanotto tav. 126). Bardi sagt, dasselbe werde von Veronese und Francesco Bassano gemalt. Auch Ridolfi berichtet, dass diesen 1587 der Auftrag gegeben worden sei. Da aber ihr künstlerischer Stil sich nicht gut vereinigen liess und Veronese bald darauf (1588) starb, habe Tintoretto den Auftrag erhalten. Nun erfahren wir aber aus einem 1587 geschriebenen Briefe des Gesandten Hieronimo Lipomanno an seinen Bruder, dass Jacopo an einer Skizze des Jüngsten Gerichtes für Philipp II arbeite. Dieselbe wurde damals nicht abgesandt, dann später von Velasquez in Venedig angekauft. (Paul Lefort: le musée du Prado in Gaz. d. b. arts III pér. VIII Band S. 472 ff.) Sie befindet sich heute im Prado zu Madrid (Nr. 428) und stimmt in der Composition mit dem Paradies im Dogenpalast überein: nur erscheint über Christus und Maria Gottvater, und sind die Flächen, welche im grossen Bilde durch die einspringenden Thüren genommen werden, mit Engelfiguren ausgefüllt. — Vielleicht hat demnach zur selben Zeit schon, als Veronese und Bassano den Auftrag erhielt, Tintoretto seinerseits einen Entwurf gemacht, dem dann die Zustimmung von Seiten der Signoria zu Theil wurde. — Das Riesenwerk wurde in den folgenden Jahren, mit Heranziehung von Domenico, ausgeführt. Verhängnissvoll für den malerischen Eindruck wurde die Restauration, welche nach Moschini's Aussage (Guida I, S. 443) ein Maler Francesco Fontebasso (geb. 1709, gest. 1769) vornahm.

Die Dogenbildnisse an der Höhe der Wände werden von Bardi und Borghini Tintoretto zugewiesen. Ridolfi sagt: eine Anzahl sei von ihm. Es war mir nicht möglich, seine Hand zu erkennen. Offenbar sah sich auch Ridolfi in Verlegenheit und half sich damit, um Bardi's Angabe zu retten, ganz allgemein die Mitarbeiterschaft Jacopo's zu behaupten. Und seine Behauptung pflanzte sich dann bis auf unsere Tage fort.

In der Sala dello Scrutinio hatte nach Bardi Tintoretto drei der Wandgemälde auszuführen den Auftrag erhalten: das Jüngste Gericht, das aber von Palma gemalt wurde, die Schlacht bei Curzolari (oder Lepanto), welche Andrea Vicentino übernahm, und

(44.) die Schlacht bei Zara, unter der Führung Marco Giustiniani's, im Jahre 1346. (Zanotto, tav. 173.) Von grossartiger Anordnung und leidenschaftlicher Bewegung: im Vordergrunde ein Angriff von Hellebadieren, im Mittelgrund Compagnien von Bogenschützen, ihre Pfeile entsendend, links im Vordergrunde die Erstürmung eines Bollwerkes, im Mittelgrunde eine Reiterattaque auf Fussvolk. Obgleich Borghini, Ridolfi, Boschini, der es auch in seiner Carta del navegar preist (S. 201), und nach ihnen fast alle Anderen, die Autorschaft Tintoretto's behaupten, vermag ich in der Ausführung wenigstens nicht die Hand des Meisters zu erkennen und stimme

Zabeo bei, der Andrea Vicentino's Art hier erkennt. Colorit und Behandlung weichen von Jacopo's Stil, wie mir scheint, durchaus ab. Wohl aber dürfte der Entwurf des Ganzen von diesem herrühren. Die Entscheidung über diese schwierige Frage — die ich daher in der Monographie ganz unberührt liess — muss einer nochmaligen eingehenden Prüfung vorbehalten werden.

45—50. Von den Dogenbildnissen am Friese möchte ich nur sechs Tintoretto zuschreiben und zwar gerade die über der Schlacht von Zara befindlichen: nämlich Nr. 45. Lorenzo Priuli (1556—1559, ist mir nicht ganz sicher.) 46. Girolamo Priuli (1559—1567), 47. Pietro Loredano (1567—1570), 48. Alvise Mocenigo (1570—1577), 49. Sebastiano Venier (1577—1578), 50. Niccolò da Ponte (1578—1585.) (Zanotto IV, tav. XI.)

Wir fassen nun die anderen Gemälde des Meisters im Dogenpalast ins Auge.

51. Das Deckengemälde im Salotto dorato (oder Salotto d' ingresso), in welchen die Scala d'oro mündet und für den auch die jetzt im Anticollegio befindlichen vier mythologischen Bilder von Tintoretto gemalt wurden. Es stellt den Dogen Girolamo Priuli dar, dem in Gegenwart des hl. Hieronymus (nicht Marcus) die Gerechtigkeit, von der Venezia empfohlen, das Schwert und die Wage überreicht. (Zanotto II, tav. 59.) Die Entstehung des in üppigem Goldton gehaltenen Bildes fällt sicher in die Regierungszeit Priuli's: 1559 bis 1567. — Die vier Putten an den Ecken der Decke sind nicht von Jacopo; seinen Stil, wenn auch wohl nicht die Ausführung durch seine Hand, zeigen aber die vier Bronce nachahmenden Darstellungen: das Urtheil Salomonis, die Königin von Saba, eine vor einem König zusammenbrechende Königin (wohl Ahasver und Esther) und Simson, die Philister mit dem Eselskinnbacken besiegend.

Die Deckengemälde in der Sala delle quattro porte (auch Sala degli Stucchi genannt). Dieser Saal ward 1574 durch das Feuer verheert und gleich darauf wiederhergestellt. Andrea Palladio entwarf die reiche Decke, deren Bilder Jacopo nach dem Programm Francesco Sansovino's ausführte. Dieser giebt uns in seiner Venezia allen erwünschten Aufschluss über das Gegenständliche. (S. 323). Drei Hauptbilder gliedern die oblonge Decke: ein grösseres rechteckiges in der Mitte und zwei runde. Jedes der letzteren ist von vier kleinen Rundbildern umgeben.

52. Das Hauptgemälde: „Venedig wird von Zeus in die Lagunen entsandt, denn diese Stadt wurde auf Gottes Anordnung gemacht, damit in ihr die christliche Religion und Freiheit sich erhalte.“ In der Höhe thront Apollo von Göttern umgeben; Zeus, fast christusartig von Jacopo aufgefasst, führt die jugendliche Venezia durch die Lüfte nach unten, wo Flussgötter das Lagunenreich andeuten. — Durch starke Uebermalung ist das Gemälde seines ursprünglichen Charakters beraubt, wie

auch alle die anderen Bilder, deren einstige Schönheit nur hier und da noch durchschimmert, entstellt worden sind.

53. Grösseres Rundbild. Juno, umgeben von Frauen, übergiebt der Venezia den Pfau. Die Deutung wäre schwierig ohne Sansovino's Beistand, welcher sagt: „hier ist Juno, von verschiedenen Tugenden umgeben, dargestellt als Vertreterin des Adels. Denn Vornehme schufen im Anfang diese Wohnstätte und Herrschaft und erhielten allzeit ihr erlauchtes Blut rein."

54. Das andere Rundbild. Venezia als Schirmerin der Freiheit, von zwei Frauen getragen, schwebt, ein zerbrochenes Joch und zerbrochene Ketten haltend über vier Figuren, welche verschiedene Attribute tragen, darunter zwei mit einem Stab auf dem ein Hut (Pileo), das Zeichen der Freiheit, sich befindet. „Denn Venedig, freigeboren, hat den antiken Glanz der Freiheit Italien's aufrecht erhalten und erhält ihn weiter aufrecht." Eine der Figuren, ein Jüngling, der eine Schlange hält, wird von Ridolfi als Neid, der sich in die Tiefe stürzt, gedeutet. Schon Ridolfi bemerkt, das Bild sei übermalt.

Die acht kleinen Rundbilder, in denen der venezianische Staat durch acht Figuren, welche die Hauptstädte allegorisiren, repräsentirt wird. Die vier, welche No. 2 umgeben, zeigen:

55. Verona, neben dem Amphitheater sitzend. Ganz durch Uebermalung entstellt.

56. Padua, sitzend mit Büchern.

57. Brescia, von Waffen umgeben, durch deren Verfertigung es berühmt war.

58. Istrien, liegend, den Lorbeerkranz in der Hand; in dieser bezaubernd schönen Gestalt kann man noch am ersten Tintoretto's Kunst ahnen. Die vier, welche No. 3 umgeben, zeigen:

59. Treviso, als Mann gestaltet, einen Degen an der Spitze haltend, von Privilegien und Geld umgeben. Treviso ergab sich von den Nachbarorten zuerst mit allen seinen reichen Einnahmen Venedig.

60. Friaul, eine Frau, die den Degen in die Scheide steckt „nach den vielen Kriegen der Patriarchen von Aquileja gegen Venedig".

61. Vicenza, mit Zweigen und Früchten, denn es ist „der Garten Venetiens". Diese ganz Michelangeleske Gestalt wie die folgende ist nach Ridolfi von Francesco Ruschi erneuert worden.

62. Altino, als Mann, von Säulentrümmern umgeben.

Fast nur in der Zeichnung können wir bei diesen Tondis Tintoretto's Kunst gewahren, aber sie genügt, unser Entzücken an den herrlichen, grossen, poetischen Motiven hervorzurufen. Zwei gleichfalls vom Meister ausgeführte Bilder in den zwei Lunetten über den Fenstern: die Verlobung Neptun's mit der Venezia (Canalseite) und Venezia als Jungfrau, welche sich, von aller barbarischen und tyrannischen Herrschaft unbetroffen, vor fremder Zudringlichkeit schützt und auf die Welt stützt (Hofseite), sind später durch Bilder von Tiepolo und Niccolò Bam-

bini ersetzt worden. — Die allgorischen männlichen Gestalten in sechs kleinen Lunetten unter den Stichkappen des Gewölbes, gleichfalls übermalt, waren wohl nicht von Jacopo's Hand.

Die vier mythologischen Gemälde im Anticollegio wurden 1578 für den Salotto dorato als Veranschaulichung der „Einigkeit" ausgeführt. Auf Wunsch der Proveditori al Sal haben am 26. Juli Paolo Veronese und Palma giovine sie abgeschätzt, und am 10. November erhält Tintoretto für jedes 50 Ducaten. (Lorenzi No. 880). Um 1716 wurden sie in die Sala dell Anti-collegio gebracht. Durch Verputzung und Uebermalung haben sie ihre einstige coloristische Wirkung eingebüsst.

63. Die drei Grazien und Mercur. Die eine stützt sich auf einen Würfel (poichè le Gratie si corrispondono gli uffici nach Ridolfi), die anderen zwei halten Myrthe und Rose als Symbol ewiger Liebe. Mercur bedeutet die Vernunft, mit welcher Gnadenbezeugungen (gratie) vorgenommen werden sollen. (Zanotto II, tav. 76).

64. Vulcan mit den Cyclopen in der Schmiede. Ridolfi erklärt: wechselseitig schmieden die Cyclopen dasselbe Eisen auf dem Ambos, damit es vollkommene Form erhalte. Eine Anspielung auf die gemeinsam von den Senatoren gepflegte Verwaltung der Republik. Die Waffen weisen auf die Abwehr äusserer Feinde durch die Regierung hin. (Zanotto II, 71).

65. Athene erneuert den Frieden und die Eintracht und wehrt Mars ab (so in der Urkunde). Ridolfi bezeichnet die Figur der Eintracht als Abundantia. (Zanotto II, tav. 74.)

66. Die Vermählung der Ariadne mit Bacchus in Gegenwart der Venus. Ridolfi: Ariadne bedeutet Venezia, die, durch alle Güter begnadet, von göttlicher Hand die Krone der Freiheit erhält. (Zanotto II, tav. 75.)

In der Sala del Collegio sieht man die vier grossen Repräsentationsbilder, welche wir zuerst bei Ridolfi beschrieben finden. Dieser sagt, Jacopo sei zur Ausschmückung des Raumes zugleich mit Veronese berufen worden, also nach dem Brande von 1574, welcher auch diesen Saal und in ihm die drei grossen Bilder von Giovanni Bellini und Tizian zerstörte. Diese Angabe ist aber schwerlich richtig, denn Sansovino erwähnt 1580 nur die Deckengemälde Veronese's und dessen grosses Bild an der Thronwand. Offenbar hat Paolo also, vielleicht zu gleicher Zeit, als Tintoretto die Decke der Sala delle quattro porte auszumalen bestimmt wurde, seinerseits die Ausschmückung des Collegio zugewiesen erhalten. Das Bild über dem Tribunal: Sebastiano Venier vor der Erscheinung Christi dürfte 1577 begonnen worden sein, denn die h. Justina hält die Dogenmütze Venier's. — Erst nach 1580 also, als Paolo seine Aufgabe schon vollendet, hat Tintoretto den Auftrag für die Repräsentationsbilder erhalten. Und zwar zunächst für jenes, das über der Thüre zum Anticollegio angebracht, das Gemälde Tizian's ersetzen sollte.

(67.) Der Doge Andrea Griti, vom h. Marcus beschützt, kniet vor der Madonna, deren Thron die heilige Marina (in

Mönchstracht), Bernardin von Siena und Ludwig von Toulouse umgeben. (Zanotto II, tav. 84.) Dieselbe Darstellung mit denselben Heiligen enthielt nach Sanuto's Diarii (5. Oct. 1531) Tizian's Werk. Nur heisst es dort: Bernardin, Ludwig und Marina seien „hinter" der Madonna zu sehen. Vieles aber: vor Allem das ganz herrliche Portrait Griti's und die in Wolken spielenden Putten sind so im Geiste Tizian's gehalten, dass wir annehmen dürfen, Tintoretto habe sich sehr an dessen Schöpfung gehalten. — Die Ausführung aber ist nicht von Jacopo, — nur das Dogenbildniss stammt sicher von ihm — sondern von einem Schüler. Bedenken wir, wie zahlreich die Aufgaben waren, die allein im Dogenpalast und in der Scuola di San Rocco während der achtziger Jahre ihm gestellt wurden, so wird es begreiflich, dass er eine Anzahl Mitarbeiter in seinem Atelier hatte, die nach seinen Entwürfen arbeiteten. Selbst dem ungeübtesten Auge muss es, wenn es einmal darauf aufmerksam gemacht wird, ersichtlich werden, dass jedes der vier Repräsentationsbilder von einer anderen Künstlerhand gemalt worden ist. Dass man dies bisher verkannte, hat sehr zur Unterschätzung der Kunst Tintoretto's beigetragen, denn gerade diese Bilder, der Betrachtung besonders zugänglich, galten als charakteristische Beispiele seines Stiles. Der Vergleich mit dem herrlichen Bilde Veronese's im gleichen Raume musste natürlich sehr zu Ungunsten Jacopo's ausfallen. — Sagen wir es offen heraus: diese berühmten Wandgemälde sind mittelmässige, ja zum Theil recht unerfreuliche Leistungen der Schüler Tintoretto's. Nur die grossartigen Entwürfe rühren von dem Meister her.

(68.) Der Doge Francesco Donato, vom h. Marcus empfohlen und geleitet vom h. Franz wohnt, der Verlobung der h. Katharina bei. Zur Seite sieht man die Prudentia und Temperantia. (Zanotto II, tav. 80.) Francesco Donato regierte von 1545 bis 1553. Tintoretto hat das Portrait desselben für die Procuratien gemalt. Die grossartige Composition wird dem Geiste des Meisters verdankt, die Ausführung aber, wenn sie auch seinem Stil sich mehr nähert, ist nicht von seiner Hand. Wie weit für den Eindruck Uebermalung mitbestimmend ist, vermochte ich nicht festzustellen.

(69.) Der Doge Niccolò da Ponte von den fliegenden Heiligen Nicolaus, Marcus und Antonius Abbas empfohlen, kniet vor der auf Wolken getragenen Madonna. (Zanotto II, tav. 80.) Niccolò, dessen Bildniss Jacopo auch sonst verewigt hat, regierte von 1578 bis 1585. Die Composition, von rauschendem Schwung der Bewegung, gehört zu den kühnsten Conceptionen des Meisters, aber die flaue blaue Färbung, welche den Eindruck sehr beeinträchtigt, zeigt nichts von seiner Art. Dies Gemälde kam an die Stelle, wo vor dem Brande eine Repräsentationsdarstellung des Dogen Lorenzo Priuli, gemalt 1563 bis 1569 von Parrasio Michiele sich befand (Lorenzi N. 680 bis 761).

70. Der Doge Luigi Mocenigo, vom h. Marcus empfohlen, empfängt die Vision des schwebenden Christus, im Beisein der

Heiligen Nicolaus, Andreas, Johannes d. T. und des Bischofs Ludwig. (Zanotto II, tav. 82.) Eine sehr derbe und grobe Hand hat in brandigem, kupfernem Tone die Idee des Meisters arg entstellt. Luigi war von 1570 bis 1577 Doge.

71. Die vier Jahreszeiten, grau in grau gemalt, in dem Rahmen der Uhr. Von Tintoretto selbst ausgeführte lebensvolle Gestalten.

Diese Wandgemälde des Collegio, sind 1580 bis 1584 entstanden, da Raffaelo Borghini sie im Riposo nennt (S. 557.) — Von dem Collegio begeben wir uns in die anstossende

Sala del Senato oder del Pregadi.

Zwei Wandgemälde und das Deckenbild in der Mitte schreibt Ridolfi dem Tintoretto zu. Mit Sicherheit aber ist zu behaupten, dass keines derselben von dem Meister selbst ausgeführt worden ist. Auch diese Bilder mussten das irrige Urtheil über seine Kunst bestärken.

(72.) Das Deckengemälde: Venedig als Herrscherin der Meere. Sie thront von Göttern umgeben im Olymp. Von der meerumspülten Erdkugel empor bringen Tritonen und Nereiden die Schätze der Fluth. Das Bild hat die ursprüngliche Leuchtkraft des Colorites verloren. Die Ausführung scheint mir von Domenico herzurühren. Auf ihn weist namentlich die obere Parthie: die im Ausdruck leere, in den Formen schwächliche Götterversammlung hin, so dass es mir zweifelhaft ist, ob Jacopo auch nur den Entwurf gemacht hat. Die Meergötter aber, viel frischer und geistvoller in der Behandlung, wie in ihren kühnen und freien Bewegungen werden seiner Erfindung verdankt.

Wandbild: Der Doge Pietro Loredano kniet, von Marcus empfohlen, auf dem Marcusplatz. An den Seiten stehen die Heiligen Petrus und Ludwig von Toulouse. Ganz von Domenico ausgeführt und vielleicht auch der Erfindung nach von ihm. Pietro Loredano war Doge von 1567 bis 1570.

Auch dem Entwurfe nach nicht von Jacopo scheint mir das Breitbild an der Thronwand zu sein: Die Verehrung des von Engeln getragenen Schmerzensmannes durch die Dogen Pietro Loredano und Marc Antonio Trevisan. (Zanotto II, Tav. 93). Höchstens die Engelgruppe mit dem Leichnam Christi dürfte auf eine Zeichnung Tintoretto's zurückzuführen sein. Die steife symmetrische Anordnung der Dogen und der sechs Heiligen — links Sebastian, Antonius Abbas und Johannes d. E., rechts Dominicus, Isaac, Abt von Cordova und Markus — sowie die Befangenheit in deren Bewegungen bleibt weit entfernt von des Meisters Kunst, an den auch im Colorit nichts, ausser etwa der hl. Sebastian, erinnert. Offenbar wurde dies Bild — und zwar vor 1587, da Borghini es (freilich fälschlich als „Auferstehung Christi") nennt — im Gedächtniss an das Werk Tizian's gestiftet, welches, im Auftrage der Proveditori al Sal 1554 und 1555 gemalt, im Brande 1574 zu Grunde ging (Lorenzi No. 608, 610, 614, 629). Nach der Anordnung sollte es den Dogen mit den Heiligen Marcus, Antonius, Dominicus und Franciscus vor der Madonna oder vor

Christus als Schmerzensmann (over uno Christo, representando ala creazion di sua Serenità che fu creada la ottava del corpo di Cristo) darstellen. — Pietro Lando regierte von 1538 bis 1545, Marc Antonio Trevisano 1553 bis 1554. — Ein Bildniss des Letzteren von Jacopo's Hand, das früher in der Procuratien war, wird jetzt in der Wiener Akademie aufbewahrt.

Von Boschini zuerst werden auch irrig die grau in grau gemalten allegorischen Frauengestalten zu Seiten des Bildes an der Thronwand und jene neben dem Bilde Loredans zugeschrieben, auch die zwei Figuren der Tugend und der Wahrheit an der Decke.

An diese historischen, mythologischen und repräsentativen Wand- und Deckengemälde, zu denen dereinst auch die jetzt in der Akademie befindlichen Plafondbilder der Stanza degli Inquisitori (unsere No. 31) gehörten, reihen sich die anderen einzelnen Werke des Meisters an, die heute im Dogenpalast aufbewahrt werden.

74. Die drei Avogadori wohnen der Auferstehung Christi bei. Bezeichnet mit der Jahreszahl 1576. (Zanotto I, Tav. 38). Durch Nachdunklung und Uebermalung jetzt schwer in der Wirkung. Schon Sansovino führt das Bild an und nennt die Namen der Stifter: Ottaviano Valiero, Francesco Pisani und Michel Bono, sowie die zwei gleichfalls angebrachten Notare Nicolò Padavino und Ottaviano Valiero (sic). Die beiden letzteren Figuren sind heute nicht mehr auf dem Bilde zu finden. War dasselbe ursprünglich breiter? Dafür würde eine im Mittelgrund rechts befindliche, jetzt nur halb sichtbare Figur sprechen. Auch wird von Zanetti und Moschini ausserdem erwähnt, in der Ferne sähe man die herankommenden Marien, die man jetzt gleichfalls nicht mehr gewahrt. — Ridolfi führt zwei Bilder „gleicher Erfindung“ an: das eine in der Sala vecchia del Doge, das andere in dem Zimmer neben dem Pregadi. Also zwei Darstellungen der „Auferstehung Christi“. Auch Boschini nennt sie. Wir finden das eine heute in der Akademie (No 215), als Domenico; das andere dürfte vielleicht identisch sein mit der zweiten „Auferstehung Christi“ von Domenico, gleichfalls in der Akademie (No. 513), die nach Conti freilich aus der Pinacoteca Renier stammte. Vergleiche das oben Gesagte.

75. Die Heiligen Hieronymus und Andreas, und das Seitenstück:

76. Die Heiligen Ludwig von Toulouse, Georg und die Königstochter auf dem Drachen. Jetzt in der Antichiesetta, einst im Magistrato del Sale. (Zanotto Tav. 99 und 100). Ridolfi nannte die Frau auf dem Drachen die hl. Margherita. Doch schon Boschini verbesserte diesen Fehler und erkannte in ihr die von Georg befreite Königstochter. Die Bilder müssen dem grünen Tone nach in den siebziger Jahren entstanden sein.

77. Zwei Putten, grau in grau gemalt, welche Consolen mit dem Kopf stützen. Von Boschini in der Procuratia de Supra neben der Pietà Bellini's erwähnt. Jetzt im Durchgangsraum vor dem Collegio dei Dieci.

Es folgen die Portraits, die zum grössten Theil aus den Procuratien hierher gekommen sind. Von Dogenportraits ist, da das 1560 für den Palast angefertigte Portrait Girolamo Priuli's in die Wiener Akademie gelangt ist, nur eines zu sehen.

78. Portrait des Dogen Niccolò da Ponte. Brustbild. Vor tiefgrünem Vorhang als Brustbild mit sprechend bewegter Hand. Links Blick ins Freie. Bezeichnet adi XXX Lujo 1570 N. P. und Wappen. Durch ein Versehen ist unter der Abbildung, die ich in meiner Monographie (S. 43) gegeben habe, als Aufbewahrungsort die Galerie in Wien angegeben. Hier befinden sich zwei Portraits des Dogen, das eine ein Brustbild (No. 333 Engerth 467), das andere, jetzt nicht ausgestellt (Engerth 466) Kniestück. — Das Gemälde im Dogenpalast dürfte aus den Procuratien stammen, wo ein solches von Boschini erwähnt wird. Eines der Wiener Bildnisse wird das von Ridolfi im Besitze des Senators Niccolò da Ponte gesehene sein.

Eine Anzahl von Bildnissen befinden sich in dem kleinen Raum zwischen dem Rathssaal der Zehn und der Sala delle quattro porte:

79. Vier Senatoren in halber Figur, über denen eine Taube schwebt. Dies schöne, in schimmerndem goldigen Lichte gehaltene Bild wird nirgends in der älteren Litteratur erwähnt. Zwei ähnliche aber, jedes mit drei von der Taube überschwebten Porträts, erwähnt Boschini im Magistrato della Sanità und im Magistrato dei Camerlenghi, das erstere von Parrasio Michele, das letztere von Domenico Tintoretto. — Ein umfangreicheres Werk gleicher Darstellung mit 10 Porträts von Domenico befand sich im Zimmer der Censori (Boschini).

80. Porträt des Federigo Contarini als Procurator (gewählt am 14. Januar 1570). Bezeichnet Federicus Contareno 1570. Sowohl von Sansovino, als von Boschini in der Procuratia de Supra erwähnt. — Federigo ist in noch jugendlichem Alter dargestellt. Er kam mit 32 Jahren schon zur Procuratorenwürde, da er 1538 geboren wurde. Besonderes Verdienst erwarb er sich durch die Ueberlassung seiner Antikensammlung an den Staat 1604. Gestorben ist er 1613.

81. Porträt des Procurators Andrea Delfino (gewählt am 15. November 1573). Bezeichnet: Andreas Delphinos 1573. Von Boschini in der Procuratia de Supra erwähnt. Andrea lebte von 1540 bis 1602. Sein Grabmal befindet sich in S. Salvatore. Als 1581 die Uebertragung der Reliquien des hl. Stephanus an einen neuen Altar in S. Giorgio stattfand, wurde er hinzugezogen. (Cicogna IV, 265. 333.) Dies ist von Interesse, weil das Gemälde für diesen Altar 1593 von Tintoretto gefertigt ward.

82. Porträt des Procurators Battista Morosini (gewählt 8. November 1573). Bezeichnet B. M. und Wappen. Ich vermuthe, dass es Niemand anders als eben Battista M. sein kann. Zu vergleichen wäre der sogenannte jugendliche Battista Morosini in der Akademie. Siehe No. 23 oben.

Im gleichen Raum befinden sich die Porträts der Procuratoren An-

tonio Lando (gewählt 1612) und des Antonio Cicogna (gewählt 1596). Das erstere wird als Werk des Domenico von Boschini in den Procuratie erwähnt, nicht aber das zweite, das nicht von Jacopo, sondern aus seiner Schule ist.

Weiter findet sich eine Anzahl von Bildnissen im Atrio quadrato oder Saloteo d' ingresso:

83. Porträt des Procurators Lorenzo Mula (gewählt am 30. April 1570). Bezeichnet: Laur. Amulius 1570. Von Boschini in den Procuratie erwähnt.

84. Porträt des Procurators Tommaso Contarini (gewählt am 15. März 1557). Lebte von 1488 bis 1578. (Vergl. über ihn Cicogna II, 241 f.). Bezeichnet: Thomas Cont. 1557. Von Boschini in den Procuratie erwähnt.

85. Porträt des Procurators Vincenzo Morosini (gewählt am 15. December 1578). Bezeichnet: Vinc. Mauroc. equ. 1580. Von Boschini in den Procuratie erwähnt. — Vincenzo lebte von 1511 bis 1588. A. Vittoria hat 1587 seine Büste gemacht. (Moschini: Vita del Vittoria 1827, p. 53. Cicogna IV, 457 f.)

86. Porträt des Procurators Alessandro Bon (gewählt 1570). Bezeichnet: A. P. und Wappen der Bon's. Nicht von Boschini angeführt.

87. Porträt des Procurators Steffano Tiepolo (gewählt am 6. Juni 1553). Den Namen schliesse ich aus dem Wappen der Tiepolo und den Initialen S. T. Nicht von Boschini erwähnt. Ist es von Tintoretto? — Steffano war auch auf der „Excommunication Barbarossa's“ dargestellt.

88. Porträt des Niccolò Priuli (gewählt am 26. November 1545). Er lebte von 1459 bis 1549. Eines der schönsten Porträts des Meisters, aus seiner frühen Zeit.

Hier befindet sich nun auch noch das Bildniss eines Procurators Renier (dem Wappen nach). Sollte es das früher in der Akademie befindliche und dem Domenico fälschlich zugeschriebene Bildniss des Alvise Renier (gewählt 1559, gest. 1560, s. oben) sein, welches Boschini als Werk Jacopo's in den Procuratie und Cicogna (VIII, 846) im Dogenpalast erwähnt, oder ist es das Bildniss des Procurators Jacopo Renier (gewählt 1598)? Jedenfalls scheint es mir nicht von Jacopo's Hand, sondern mehr in der Art des Palma Giovine. Schliesslich ist zu nennen

89. das Bildniss Paolo Paruta's, des bekannten Historiographen und Diplomaten. Mit dem Wappen und den Initialen P. P. In meiner Monographie ist mir ein Versehen durch eine Verwechselung von Notizen begegnet. Nicht unser Portrait, sondern ein anderes des Paruta bei weil. Sir Frederic Leighton in London trägt die Jahrsszahl 1590. — Das sehr bedeutende Bild im Dogenpalast, das in der älteren Litteratur nirgends erwähnt wird, könnte freilich nicht von Jacopo sein, wenn es Paruta als Procurator darstellte, denn er erhielt diese Würde erst am 27. December 1596. Wir mir scheint, schliesst aber auch die Scharlachfarbe der Toga,

die von dem Purpur der Procuratorentoga sich durchaus unterscheidet (die Capi del Consiglio di X und der Cancelliere grande trugen dieses Scharlach), dies aus, wie auch das Alter des Dargestellten (geb. 1540), der gewiss nicht 56jährig, sondern etwa ein Mann Mitte oder Ende der Vierziger ist. Tintoretto's Stil der achtziger Jahre würde das Bild wohl entsprechen.

Gesondert, im Durchgangsraum vom Gran Consiglio zum Scrutinio, wird ein Porträt des Procurators Jacopo Miani (gewählt am 16. August 1563) aufbewahrt, bezeichnet: Jacobus Aemilian 1563, ein interessanter harter Kopf mit langem Bart, ein wenig an Calvin gemahnend Das Bild, das von Boschini nicht angeführt wird, darf Tintoretto nicht gegeben werden. Und zweifelhaft bleibt man endlich auch vor

90. dem Portrait Henri III, Königs von Frankreich, das in dem hintersten Raume der einstigen Wohnung des Dogen jetzt zu finden ist. Es stellt den König in schwarzer Kleidung in halber Figur dar, halb nach links gewandt. Es trägt die Bezeichnung Henricus III Galiae et Poloniae rex und Civem Patriae amantissimum patriis honoribus rex adauget. (Bei Zanotto II, tav. 77.) Das Bild ist durch Uebermalung derart zugerichtet, dass ein Urtheil über seine Originalität ausgeschlossen ist. — Durch Ridolfi erfahren wir, dass der König bei seiner Anwesenheit in Venedig 1574 sich von Tintoretto malen liess, und dass er das Bild dem Dogen Alvise Mocenigo geschenkt hat. Zu Ridolfi's Zeiten befand es sich im Besitze des Tomà Mocenigo. — Von unserem Portrait sagt Zanetti (Pitt. venez. 1792 I, S. 211), dass die Inschrift sich auf einen Contarini bezöge, der vom König zum Senator im grossen Rath ernannt worden wäre und dass es aus der Casa Contarini mit anderen schönen Bildern in den Dogenpalast gekommen sei. Zanotto präcisirt diese Angabe dahin, jener Contarini sei nach Rocco Benedetto's Schilderung des Aufenthaltes Henri III in Venedig (Le feste e Trionfi fatti per Enrico III, 1574) Giacomo Contarini gewesen, die Ernennung habe am 23. Juli stattgefunden, und das Gemälde sei 1714 in den Palazzo ducale gelangt. Demnach hätte der Contarini aus Dankbarkeit offenbar eine Wiederholung des Tintoretto'schen Portraits, vermuthlich von diesem, für sich anfertigen lassen. Es hätten also zwei Portraits existirt. Und in der That finde ich nun ein zweites Bildniss in unserer Zeit erwähnt. Es gehörte der Sammlung des Malers Natale Schiavoni, der auch das eine der Schöpfungs-Bilder aus S. Trinità erwarb, an und wird in dem Buche des Conte Luigi Sernagiotto über Andrea e Felice Schiavoni (Venedig 1881, S. 637) angeführt und zwar in dem Katalog der Sammlung die sich im Besitze Sernagiotto noch heute im Palaste Schiavoni befindet. Hierüber an anderer Stelle mehr.

Zum Schluss wäre noch ein Wort über die von Tintoretto gefertigten Portraits der japanischen Gesandten, welche 1585 dem Dogen ihre Aufwartung machten, zu sagen. Ridolfi erzählt, dass Jacopo „auf staatliche Anordnung“ hin die Bildnisse gemalt: Don Mansio (oder Mantio Ito), Don Michele (oder Michiel Cingiva), Don Giuliano Esara (oder

Nataura) und Don Martio (oder Martius Fora). Dasjenige Don Mansio's habe er im Atelier aufbewahrt. Giovanni Gualtieri (Relationi degli ambasciadori Giapponesi. Venedig, Gioliti 1586) berichtet, die Signoria habe zur Erinnerung ein Bild der Japaner im grossen Rathssaale für 2000 Ducaten anfertigen lassen, und Cicogna (V, 649) hat angenommen, dies sei der an Tintoretto ergangene Auftrag gewesen — freilich befände sich kein solches Bild in jenem Saale. Wir wissen jetzt durch Lorenzi (No.979), dass sich Gualtieri in Bezug auf den Raum geirrt. Jenes Bild, noch heute zu sehen, befindet sich in der Sala delle quattro porte. Die Urkunde besagt, dass am 17. October 1587 zur Ausführung des „quadro dei Giapponesi" 2000 Ducaten angewiesen wurden. Damit fallen auch die Behauptungen Zanotto's (II, tav. LXVI und Guida von 1856), welcher annahm, dass nicht die japanische, sondern die persische Gesandtschaft hier dargestellt sei. Der Maler der grossen Darstellung war Carlo Caliari. Demnach sind Tintoretto's Bilder nur einzelne Portraits gewesen. Was aus ihnen geworden ist, wissen wir nicht.

(Fortsetzung folgt.)

Vischerstudien.

Von **Ludwig Justi.**

Aus der romantischen Zeit giebt es ein Drama mit Peter Vischer als Helden; daneben erscheinen einige blonde Frauen und ein schöner Italiener, zur Vermittelung der Renaissance, Brentano mit Namen; das Schlussbild ist die feierliche Enthüllung des Sebaldusgrabes an festlichem Morgen, während die goldene Sonne durch die mächtigen Chorfenster strahlt: alles sinkt in staunendem Gebet in die Kniee. Die Kunsthistorie befreite sich jedoch von solcher Opernauffassung und wollte in dem gefeierten Meister nur einen Beckmesser sehen, im besten Fall einen geschickten Techniker und Geschäftsmann: seit Heideloff schrieb man das Künstlerische in seinen Werken fremder Hilfe zu, eine hartnäckig wiederkehrende Ansicht, die zuletzt Bergau in seiner Monographie (bei Dohme) consequent durchgeführt hat; andre Künstler, namentlich Adam Kraft, hätten für Vischer die Modelle gefertigt. Diese uns heute fast unbegreifliche Anschauung ist von Bode erledigt worden: Vischer's Sachen haben einen einheitlichen Stil, der von dem Kraft'schen völlig abweicht.

Neuerdings nun hat man — um es kurz zu sagen — alle hervorragenden Werke der späteren Zeit dem genialen Sohn, Peter dem jüngern, gegeben, die Masse der früheren Sachen in den Limbus des Zweifelhaften verwiesen. Diese Auffassung Seeger's, des letzten Biographen, ist im Repertorium vor Kurzem von Weizsäcker in seinem interessanten Aufsatz zurückgewiesen worden. Um den vielbeschäftigten Leser des Repertoriums vor Enttäuschung zu bewahren, wollen wir gleich gestehen, dass wir im Folgenden keine überraschenden Entdeckungen bringen, sondern nur einige einfache Beobachtungen, die zur positiven Bestätigung jener Kritik, d. h. also zur Befestigung des status quo ante, beitragen können.

Drei Abgrenzungen sind im Fall Vischer strittig: der Umfang des Werkes überhaupt, die Mitwirkung fremder Künstler, die Betheiligung der Söhne; mit dieser letzten Frage hängt diejenige nach dem italienischen Einfluss zusammen.

Natürlich kann sich Jedermann in diesen Dingen nach seiner Façon ein Dogma bilden. Wie viel jedoch lässt sich mit einiger Sicherheit sagen?

I.

Zunächst die Abgrenzung und Sicherung des Werkes der Vischerhütte.

Die Geschichte dieses Werkes ist charakteristisch. Zuerst dürftige, aber zutreffende Nachrichten; Neudörffer nennt die Hauptwerke und weist auf die zahlreichen verstreuten Grabplatten hin: „die grössten Güss aber, die er gethan hat, findet man in Polen, Böheim, Ungarn, auch bey Chur- und Fürsten, allenthalben, im Hayligen Reich.“ Die erwachende Kunstgeschichte fand denn auch in den entlegensten Domen Broncegüsse, die sie dem berühmten alten Nürnberger zuschrieb. Die grössten Verdienste um die wissenschaftliche Erweiterung des Vischer'schen Werkes hat wohl Döbner. Zu dem Bestande, wie er in den neueren Handbüchern mehr oder weniger bestimmt gegeben wird, sind inzwischen noch einige werthvolle Bereicherungen getreten: einige Bronceplatten in der Provinz Posen, die Bergau zuerst bestimmt hat, und denen Kohte noch mehrere hinzufügte[1]). Dazu kommt die schöne Grabplatte der Herzogin Sophie in Torgau, die ich unter der ausgedehnten Litteratur nur in einer Besprechung der Meissener Prachtpublication[2]) erwähnt und in Zusammenhang mit Vischer gebracht finde, von Cornelius Gurlitt: das Monument darf mit voller Sicherheit für Vischer in Anspruch genommen werden, wie sich im Folgen den ergeben wird. Ebenso noch eine prächtige Grabplatte in Krakau, auf die mich Herr Dr. Daun freundlichst aufmerksam gemacht hat, und die in der Litteratur nicht erwähnt wird. —

Nun aber wird man plötzlich hyperkritisch und stellt den ganzen Aufbau wieder in Frage: Seeger lässt diese Werke, als zweifelhaft, aus dem Spiele[3]); vieles möge echt sein, vieles sei ihm jedoch nur aus Unkenntniss der damaligen deutschen Erzgiesser zugemuthet: es wurden „möglichst viele Werke dem Altmeister zugewiesen, indem beinahe alle Broncegüsse in den deutschen Landen aus den Jahren 1488—1529 als der

[1]) Zeitschr. d. hist. Ges. f. d. Prov. Posen II 1886 S. 177 ff: dort schreibt Bergau 3 Platten dem Hermann, 2 dem Peter und 2 dem Hans Vischer zu. Kohte hat dann (Vortragsbericht, in derselben Zeitschr., 1892, VII 485 ff.) noch 3 weitere Platten hinzugefügt, dagegen Vischer's Autorschaft bei der Grabtafel Jacob III (in Gnesen) bezweifelt; die beiden von Bergau dem älteren Hermann zugewiesenen Posener Platten beansprucht er für Peter. Diese Emendationen scheinen mir durchaus richtig, namentlich die Verwerfung der Gnesener Platte; nur möchte die Grabtafel des Bischofs Andreas (in Posen) doch eher von Hermann sein.

[2]) Donadini u. Aarland, die Grabdenkmale der Erlauchten Wettiner Fürsten in Meissen, zum 25 jährigen Regirungs-Jubiläum des Königs von Sachsen kürzlich erschienen.

[3]) Im Text der erwähnten Meissner Publication (von Loose) wird zwar Döbner's Zuweisung citirt, aber doch schliesslich die Autorschaft in der Schwebe gelassen.

Vischer'schen Hütte zugehörig betrachtet wurden, ohne dass man auf andere damals lebende Giesser Rücksicht nahm[4]).“

Ich glaube jedoch, man kann Vischer's Autorschaft an diesen Grabplatten beweisen — soweit man überhaupt in historischen Dingen von einem Beweis reden kann; und zwar ganz primitiv, nicht etwa mit Stilgründen, denn die bedürfen noch einer Emancipation: dass erfahrene Kenner diese Sachen als „wahrscheinlich“ oder „höchst wahrscheinlich“ vischerisch bezeichen, scheint keinen Eindruck gemacht zu haben.

Ich meine die Brocatmuster der Gewänder, Kissen und Teppiche auf den Grabplatten. In der Werkstatt hatte man ein halbes Dutzend Brocatstoffe, nach denen man bei der Herstellung der Güsse arbeitete sie finden sich deshalb in den Werken, die man aus Stilgründen bereits der Hütte zugewiesen hat, immer und immer wieder, und zwar mit schärfster Genauigkeit bis in die kleinsten Details.[5])

Vereinzelte Uebereinstimmung würde natürlich nichts beweisen, sie hätte ja der Zufall herbeiführen können, da leicht ein anderer Künstler im Besitz des gleichen Stoffes sein konnte. Immerhin habe ich, obwohl ich diese Muster seit Jahren kenne, zwar ähnliche vielfach, ein gleiches jedoch nur einmal gefunden, auf dem Zeitblom'schen Bilde der Sammlung Wesendonck; auf Stoffen selbst niemals, ebensowenig auf früheren Erzgüssen. — Vielleicht könnte man auch denken, ein anderer Erzgiesser in Krakau oder Posen habe solche Muster von einer Vischerschen Platte copiert[6]) — dann wäre er, höchst unöconomisch, hunderte von Meilen gereist, statt einfach Stoffe (oder ältere Güsse in seiner Heimath zu be-

---

[4]) Wenn man den Antheil von Vater und Sohn an den späteren Werken der Hütte scheiden will, so müsste man doch den Versuch machen, aus den früheren, vom Vater allein gegossenen Werken dessen Stil zu finden. Das umgekehrte Verfahren ist leider nicht möglich, da die begabteren Söhne noch vor dem Vater starben. Man sollte also diese Dutzende früher Bronceplatten nicht allzu schnell streichen.

[5]) Die Verwendung von Granatapfelmustern im Allgemeinen wird öfters als Argument für Vischer's Autorschaft citirt, die genaue Uebereinstimmung ein und desselben Musters jedoch nur einmal, von Döbner: bei den drei Bamberger Platten bemerkte er in der „Stickerei an den Gewändern . . . völlig dieselben Formen, wie sie das Gewand der Gräfin Elisabeth von Henneberg auf dem Römhilder Monument darstellt, eine Uebereinstimmung so merkwürdiger Art, dass wir dadurch unwillkürlich auf denselben Künstler hingewiesen werden.“ (Die ehernen Denkmale Hennebergischer Grafen, München 1840, p. 10.) Später fand er dasselbe Muster (das sechste unserer Liste) auch noch auf der Grabplatte der Herzogin Amalie in Meissen (Mitt. d. Ver. für d. Gesch. d. Stadt Nürnberg IX 173/4) und hielt es deshalb für „undenkbar“, dass verschiedene Künstler diese Werke ausgeführt hätten.

[6]) Das einzige Beispiel dafür scheint sich in Würzburg zu finden, wo auf einer späten, geringen Nachahmung der dortigen Vischer'schen Platten (Richard von der Ker, † 1583) auch eines der dort vorkommenden Muster, das sechste der im Folgenden genannten, ungenau benutzt ist.

nutzen. — Oder wir hätten einen andern, unbekannten Nürnberger Erzgiesser einzuführen, grossen Stils und weiten Rufs, der in Vischer's Werkstatt dessen Güsse vor ihrer Versendung abzeichnete. Alles das ist wohl ausgeschlossen.

Es findet sich ein und dasselbe Muster auf folgenden Bronceplatten:

Posen, Lucas Gorka (Abbildung im Inventar der Provinz Posen, Kohte, Band II Taf. III.)

Meissen, Kurf. Ernst, Teppich (Abb. bei Creeny, Monumental brasses, S. 48; die Meissner Platten ausserdem sämmtlich in dem erwähnten Prachtwerk, in vorzüglicher Reproduction).

Bamberg, Georg I (Photographie von B. Haaf, Kleberstrasse 1).

Halberstadt, Balth. de Nevestat.

Ein zweites:

Meissen, Herz. Albrecht (Creeny S. 50).
Krakau, Kmity (Phot. bei Krieger, Krakau).
Krakau, Peter Salomon (desgl.).
Würzburg, Albert v. Bibra.

Ein drittes:

Posen, Uriel Gorka, Teppich (Creeny S. 47, Inventar Bd. II Abb. 12).
Breslau, Johannes, Teppich und Dalmatica (Lübke. P. Vischer).
Aschaffenburg, Albrecht, Kissen.
Magdeburg, Ernst, Kissen.

Ein viertes:[7]

Posen, Uriel Gorka, Gewand (Creeny S. 47).
Breslau, Johannes, Casel (Lübke).
Krakau, Callimachus, Teppich (Phot. bei Krieger).
Krakau, Salomon, Teppich (desgl.).
Samter, Szamotulski (Inv. Posen, Bd. III Taf. I).
Bamberg, Georg II, Casel.
Würzburg, Peter v. Aufsess, zweimal.
Würzburg, Joh. v. Guttenberg.

Ein fünftes:

Krakau, Callimachus, Aermel (?). (Phot. Krieger).
Posen, Lubranski (Inv. Bd. II Taf. IV).

Das sechste ist das häufigste:

Breslau, Johannes, Tunica. (Lübke, P. V.)
Torgau, Sophie (Phot. bei H. Burghard in Torgau).
Meissen, Amalie (Creeny S. 52).

---

[7] Dies Muster ist unsymmetrisch und erscheint auf verschiedenen Platten im Gegensinn, wohl in Folge des Verfahrens beim Guss: seine schrägen Linien laufen bei einigen Platten nach rechts, bei anderen nach links, während die Zeichnung des Musters sonst in allen kleinsten Details genau stimmt.

Bamberg, Veit I (Phot. bei Haaf).
Bamberg, Heinrich III (desgl.).
Bamberg, Georg II, Tunica.
Bamberg, Eberhard v. Rabenstein (Creeny S. 58).
Krakau, Card. Friedrich (Creeny S. 61).
Würzburg, Georg v. Giech.
Würzburg, Lorenz v. Bibra.[8])
Meissen, Kurf. Ernst, Aermel (Creeny S. 48).
Römhild, Gräfin v. Henneberg (Lübke, P. V.).

Man sieht, die Verschlingung ist so mannigfaltig, dass hier von Zufall nicht die Rede sein kann. Also z. B. von den drei Mustern auf der Grabplatte des Bischofs Johannes von Breslau findet sich jedes einzelne in einer ganzen Reihe entlegner Städte genau wieder. So sind diese aus Stilgründen längst der Vischerhütte zugewiesenen Platten fest verkettet, und da einige von ihnen bezeichnet sind, so darf man, glaube ich, Vischer's Autorschaft ebenso bestimmt annehmen, wie wenn jedes einzelne Stück bezeichnet wäre.[9]) —

Es giebt aber noch ein weiteres und höher stehendes Argument für die Schöpfung dieser Werke durch Einen Meister: es lässt sich eine Chronologie bilden, die uns zeigt, wie der ernste Künstler unablässig an der Durchbildung und Verfeinerung seiner anscheinend so einfachen Vorwürfe arbeitet.[10]) Die Modelle blieben wohl in der Werkstatt und waren Gegenstand corrigierender Selbstkritik.

Freilich, sehr einfach ist die Aufstellung dieser Chronologie nicht; jedenfalls thut man gut, nur auf lustra, nicht auf Jahre, zu datiren. Denn einmal giebt es wenige inschriftlich oder urkundlich datirte Platten;

---

[8]) Diese Platte habe ich freilich nur schlecht sehen können. Ueberhaupt ist die Vergleichung dieser Muster bei dem wechselnden Glanz der Flächen nicht immer ganz leicht.

[9]) Die Bemessung des persönlichen Antheils ruht natürlich auf subjectiven Gründen; ich glaube, dass Entwurf und Modell in der früheren Zeit, d. h. bis etwa 1510, regelmässig vom Meister selbst herrühren; Guss und Ueberarbeitung verschieden. Ausgenommen sind einige Grabplatten von Domherren, namentlich in Bamberg; sie wurden meist nach einem festen Schema, ohne wesentliche Betheiligung des Meisters, gearbeitet und stehen deshalb theilweise auf einer tieferen Stufe der Entwicklung als die gleichzeitigen eigenen Arbeiten des Meisters.

[10]) Ausgenommen jene Grabplatten von Domherren. — Dasselbe Abklären und Verfeinern Eines Motivs interessirt uns bei den kleinmeisterlichen Werken der Hütte, deren Thätigkeit so gerade das Gegentheil darstellt von dem handwerklichen Betrieb, wie man es sich gedacht hat: dies Durcharbeiten ihrer Aufgaben nach höchsten künstlerischen Gesichtspunkten hat sie gemeinsam mit den grössten bildenden Künstlern, Dichtern und Musikern. — Seeger setzt merkwürdiger Weise die Plaquetten weit auseinander, ebenso die beiden Tintenfässer, um 10—15 Jahre, mit sehr eigenthümlicher Begründung aus Renaissance und Reformation.

sonst kennen wir nur das Todesdatum des Dargestellten, womit lediglich der terminus ante oder post quem gegeben ist — je nachdem das Datum gleichzeitig oder später beigefügt wurde. Ausserdem aber stört der umständliche Apparat der Werkstatt, die wiederholte Benutzung gleicher Modelle für einzelne Teile[11]), die Anpassung in der Ausführungsart an die früheren Platten gleichen Bestimmungsortes: so werden die ruckartigen und bestimmten Bewegungen verschleiert, die uns etwa in einer Sammlung von Handzeichnungen auffallen würden.

Berücksichtigt man alle sich wandelnden Momente: Architektonisches, Ornamentik, Buchstabenformen, Costüm; Art der Umrahmung und Anordnung im Raume; Motiv, Stellung, Einpassung und Durcharbeitung der Figur, so kann man die Hauptwerke etwa folgendermaassen ordnen:

Aus dem A n f a n g d e r n e u n z i g e r J a h r e stammt die Grabtafel des Lucas Gorka in Posen, noch ziemlich alterthümlich, frontal, steif in der Bewegung; umrahmt von überreicher gothischer Architektur mit dünnen Pfeilern, zwischen denen in kleinen Figürchen das Jüngste Gericht und die zwölf Apostel zu sehen sind — fast an pompejanische Decorationen letzter Zeit erinnernd. In dieser Architectur schliesst sich der Meister recht genau an die Grabplatte des Andreas Opalinski in Posen (Inventar Bd. II Abb. 11) an, die aber wohl nicht von ihm herrührt, eher vom älteren Hermann: jedenfalls diente sie hier als Vorlage. Eine Neuerung ist der Teppich hinter der Figur, der sich fortan bis etwa 1510 bei allen Grabplatten findet, stets in gleicher Weise durch ein Band an einer Querstange aufgehängt. Nur bei dem Peter Salomon (Krakau) ist der Teppich durch eine Holztäfelung ersetzt.

Aus der M i t t e u n d d e r z w e i t e n H ä l f t e d e r n e u n z i g e r J a h r e folgen drei datirte Monumente, die einzige fest bestimmte Gruppe der früheren Zeit: Kurfürst Ernst in Meissen, urkundlich datiert 1495; in der Composition der Grabtafel des Kurfürsten Friedrich († 1464) sich anschliessend, mit leichten Verbesserungen (er hält z. B. das mächtige Kurschwert beruhigender Weise mit beiden Händen). Es folgt das berühmte Magdeburger Monument, 1495 datirt; dann Breslau, datirt 1496. Bei diesem ist die Figur copirt aus der Grabplatte Georg I († 1475) in Bamberg, die man dem älteren Hermann zuweist.[12]) Der Teppich und die Streifen mit

---

[11]) Für die Evangelisten-Symbole in Römhild sind die Magdeburger Modelle benutzt worden, wie Döbner nachgewiesen hat (Stuttg. Kunstblatt 1846).

[12]) Charakteristisch ist eine Zusammenstellung der Bamberger Figuren: die zweite (Heinrich III) steht bereits fester, die falsch gezeichnete Console ist weggefallen, der Löwe lebendiger, die Architektur oben klarer und in einer gut rahmenden Linie geführt; beim dritten (Veit I) finden wir denselben Kielbogen, aber, wie bei den gleichzeitigen Meissner Werken, aus Astwerk, von Ranken begleitet; der Kopf, dort noch streng en face, ist etwas gedreht; die Faltengebung ist weich und dem Stoff entsprechend, dort knittrig und conventionell; Kreuz und Krummstab fasst er natürlich und fest, dort noch zierlich gothisch — die Hauptlinien aber und die meisten Details sind so genau wiederholt, dass die Werke auf den ersten Blick zum Verwechseln ähnlich sind.

Heiligen zu beiden Seiten fehlen auf der Bamberger Platte, auch sind die Attribute anders: das eine Mal hält der Bischof Kreuz und Krummstab, das andere Mal Krummstab und Buch — im Uebrigen aber zeigt die Architektur, die Console mit dem Löwen und namentlich die Figur selbst eine höchst frappante Uebereinstimmung, die scharfen, eckigen Falten decken sich ganz genau, Zug um Zug.

In das Ende der neunziger Jahre scheint mir die Grabtafel des Bischofs Uriel Gorka († 1498) in Posen zu gehören. Auf den ersten Blick freilich möchte man sie in unmittelbare Nähe der vorhin genannten früheren Posener Platte setzen, wegen der ähnlichen Composition, der reichen Architektur, die fast genau wiederholt ist (durch einige Vereinfachungen nähert sie sich jedoch dem späteren Krakauer Bischofsmonument). Das mag sich aber durch die Rücksicht auf dies frühere Werk, vielleicht auf Wunsch des Bestellers, erklären: die freiere Gewandbehandlung, die Gravierung des Kopfes, weist auf die spätere Zeit. Diese Bronceplatte kann jedoch kaum die einzige sein, die zwischen 1496 und 1500 die Werkstatt des sonst so fleissigen Meisters verlassen hat: die Lücke erklärt sich vielleicht durch Arbeiten ausserhalb Nürnberg's, die uns verloren sind. 1496 ist Vischer von Nürnberg abwesend, vielleicht in Heidelberg (wo er 1494 arbeitet)? der Verlust wäre dann ja leicht zu erklären. Von 1500 jedoch bis etwa in die Zeit des Sebaldusgrabes haben wir wieder eine reiche Fülle von Werken.[13])

Zunächst aus dem ersten Lustrum des XVI. Jahrhunderts.

Die interessante Grabtafel des Herzogs Albrecht († 1500; wohl kurz nach dessen Tode gemacht) in Meissen. Hier finden wir den ersten ernsthaften Versuch einer perspectivischen Raumwiedergabe.

Die Bemühungen, einen realistischen Hintergrund zu geben, kehren bei einer grossen Zahl der folgenden Werke wieder, stets in origineller Lösung, und stets in den Grenzen, die durch das Material gegeben waren. Bei dem Callimachus ist das Studierzimmer des Humanisten angedeutet, mit seinen Büchern und Geräthen; bei Peter Salomon ist es eine feine Holztäfelung mit Cherubimfries; bei Sidonie ein gothisches Zimmer, dessen Axe stark nach rechts hinläuft, während die Gestalt nach links blickt. Bei priesterlichen Figuren ist die Raumwiedergabe mit feinem Takt ruhiger, conventioneller gehalten. (Der Fussboden ist auf der Meissener Platte von 1495 noch glatt, auf der Breslauer von 1496 einfach quadrirt, dann bis etwa 1506/7 regelmässig in ähnlicher Weise verziert.)

Aehnlich ist es mit der Drehung der Figur, die hier zuerst vorkommt und bei der überwiegenden Mehrzahl der späteren Figuren wieder-

---

[13]) Die Lücke ist also nicht so gross, wie Bode sagt: „zwischen den letzten Werken seiner früheren Zeit und dem Anfang des Sebaldusgrabes liegt auch ein Zwischenraum von etwa 12 Jahren, aus welchem uns kein einziges Werk Vischer's bekannt ist; ja nicht einmal mit einiger Wahrscheinlichkeit lässt sich ein solches in diese Zeit verweisen." — Aehnlich Weizsäcker.

kehrt: bei den Priestern ist nur der Kopf leicht zur Seite gewendet. — Bei den späteren vereinigt sich mit dieser Drehung eine grössere, zuweilen übertriebene Bewegung, die bei der Figur Albrecht's noch fehlt, so dass sie ziemlich steif aussieht.

Es folgt die erste Grabplatte einer Frau, der Herzogin Sophie († 1503) in Torgau, urkundlich datirt 1504. Hier finden wir zum ersten Male die obere Umrahmung aus Rankenwerk, wie sie auf einem halben Dutzend gleichzeitiger Werke wiederkehrt;[14]) so auf den beiden folgenden, den Grabplatten der Herzogin Amalie († 1502) in Meissen und Veit I. († 1503) in Bamberg.[15])

Die Inschriften auf allen Platten dieses Abschnitts (mit Ausnahme der Bamberger, die sich darin den früheren dort befindlichen anschliesst) zeigen eigenthümliche lateinische Buchstaben von starker Geziertheit, während sonst die römischen Lettern, auf früheren wie späteren Werken, z. B. in Magdeburg und Römhild, viel ruhiger, klassischer gezeichnet sind. Dünne Striche sind durch einen kleinen, launigen Bogen unterbrochen, manche runde Lettern sind durch bizarr eckige ersetzt, mehrere Buchstaben kommen in verschiedenen Formen vor, gothische drängen sich dazwischen.

Die Gravirung ist bei diesen Platten consequent durchgeführt, auch im Kopf, der auf der Grabtafel des Kurfürsten Ernst 1495 noch in primitiver Umrisszeichnung erscheint. Diese zeichnende Art findet dann um 1510 ihren Höhepunkt in reichgewandeten Figuren.

Die Entwicklung der Gewandbehandlung geht parallel: bei dem Breslauer Bischof noch Röhrenfalten, wie in Holz geschnitzt; hier schon eine gute Wiedergabe des schweren, starken Stoffs, doch noch in etwas chaotischem Durcheinander der Motive, das sich dann auf dem Monument des Cardinals Friedrich und der Herzogin Sidonie in eine klare Harmonie auflöst, wo das kleine Gefältel gegen die grossen durchgehenden Verticalen gut abgewogen ist.

Aus dem Ende dieses Lustrums oder dem Beginn des nächsten stammt die oben erwähnte, bisher unbeachtete Grabtafel des Salomon in Krakau. Oben das Rankenwerk wie bei den genannten Platten (doch noch ohne Putten), rechts und links bandumwundene Säulen (doch noch nicht so elegant wie bei den folgenden). Die Figur ist von vorn gesehen, in leichter Stellung, gerüstet; Haupt und Hände sind entblösst, da er

---

[14]) Gleichzeitig findet sich bekanntlich bei Dürer ähnliche Ornamentik; man vergleiche namentlich die Zwickel auf der Begegnung Joachim's mit Anna (Marienleben, B. 79, datirt 1504). Analogieen auch in den Holzschnitten zur Roswitha, 1501, und zu den libri amorum, 1502.

[15]) Bei diesen beiden fehlt der vorher stets vorhandene Sockel (der zuletzt eleganter und richtiger gezeichnet war); erst bei dem Szamotulski (um 1511) kehrt er wieder, aber in anderer Form.

betet; die Waffen lehnen in den Armen. Die Zeichnung, auch des Kopfes, ist vortrefflich.

Die Arbeiten des zweiten Lustrums characterisiren sich durch die Renaissanceornamentik, auf die wir noch zurück kommen: kleine Grotesken und ähnliches, jedoch in gothischen Aufbau eingesetzt.

Eberhard v. Rabenstein († 1505) in Bamberg hat noch, wie die letzten Werke des vorigen Abschnitts, das Rankenwerk oben, in dem aber jetzt Putten herumklettern.

Es folgen die Platten des Propstes Lubranski († 1499) in Posen (abgeschlossen durch reiche gothische Architektur von vorzüglicher Behandlung; in deren Ecken aber italienische Figuren). Ferner des Peter Salomon († 1506) und des Kmity († 1505), beide etwa 1505 gegossen, diese gleich nach, jene unmittelbar vor dem Tod des Dargestellten. Die drei genannten Werke haben Inschriften in prächtigen vollen gothischen Formen, auf beiden Seiten von Stäben mit Eichenlaub begleitet, sodass dadurch eine reiche Umrahmung geschaffen ist. Die drei folgenden, die beiden Doppelgräber in Römhild und Hechingen (dies zwischen 1505 und 10, vgl. Döbner, Anz. f. K. d. d. Vorz., 1863, 46), sowie das Monument des Callimachus († 1496) in Krakau haben wieder römische Buchstaben. Rechts und links sind auf diesen Platten mit Vorliebe bandumwundene Säulen angebracht.[16]) Die obere Umrahmung ist bei den drei Krakauer Bronceplatten (ebenso wie bei dem Szamotulski des folgenden Abschnitts) durch einen Dreipass gebildet, von allmählich wechselnder Form; auch seine Füllung ändert sich: auf der ersten Platte (des Peter Salomon, vor 1506) ist es ein ziemlich unerklärliches Ornament, das wie ein missverstandener antiker Eierstab aussieht; allmählich wandelt es sich dann zu einem prachtvollen Laubgewinde mit Früchten, das durch Bänder geschnürt und gehalten ist.

Ungefähr ans Ende dieses Abschnitts gehört die Grabtafel des Cardinals Friedrich Cazmiri († 1503) in Krakau (abgeschlossen durch die Tafel mit der Madonna von 1510). Die Umrahmung gleicht in der Anlage früheren Bischofsplatten, ist aber einfacher, die Details der Figuren feiner.

Alle Werke dieses Abschnitts zeichnen sich aus durch die vorzügliche Behandlung der Köpfe: grosse, durchgearbeitete Gesichter (bei den weltlichen Herren rechts und links von breiten Massen langer Locken eingerahmt), reich und stark modellirt, von solchem Interesse, dass sie sofort den Blick des Beschauers auf sich ziehen, in der ganzen Darstellung dominiren, was man bei den Werken des XV. Jahrhunderts nicht sagen kann; die Arbeiten des vorigen Lustrums stehen in der Mitte zwischen beiden Abschnitten. Auch bei den weiblichen Köpfen zeigt sich ein starker

[16]) So bei Rabenstein, Lubranski, Peter Salomon, Kmity. Dies bereitet sich vor auf den Grabtafeln des Herzogs Albrecht und der Herzogin Sophie aus dem ersten Lustrum: doch sind es da noch ziemlich breite Säulen mit schwerfälligen Laubbändern, hier dagegen lange dünne Stäbe, die von einem fein ornamentirten breiten Stoffband umwunden sind.

Fortschritt in Anmuth und in Genauigkeit der Modellirung: man vergleiche die Herzoginnen Sophie und Amalie mit den Gräfinnen von Henneberg und Hohenzollern.

Aus dem Anfang des zweiten Jahrzehnts stammen die Grabtafeln des Szamotulski († 1511) in Samter[17]), des Deutsch-Ordensmeisters Friedrich († 1510) und der Herzogin Sidonie († 1510) in Meissen. Alle drei mit reizenden italienischen Ornamenten, doch noch gothischer Architektur, die bei dem Szamotulski am Feinsten entwickelt ist; die beiden ersten abgeschlossen durch einen reichgezackten Bogen (ähnlich wie am Sebaldusgrab) mit „Eselsrücken", dessen Spitze bei der letzten durch einen Putto ersetzt ist. Bei der Platte in Samter läuft über diesem Bogen noch das oben geschilderte Laubgewinde her. Alle drei Figuren sind nach der Seite gewendet, in gut wiedergegebener Beschäftigung; die Gewandung ist stark, theilweise stürmisch bewegt und kräftig gezeichnet. Die Buchstaben sind gothisch, doch lang, mager und von andrer Form als in der früheren Gruppe, auch ohne die einrahmenden Laubbänder.

Mit diesen Werken kommen wir in die Zeit des Sebaldusgrabes und betreten einigermaassen bekannten Boden.

Doch lohnt es sich wohl, aus diesen früheren Figuren noch einige ähnlich wiederkehrende Typen herauszugreifen und chronologisch zu vergleichen. Man sieht dann besonders deutlich das Ringen des Meisters.

So etwa die Bischofsfiguren: bei den ersten enger Anschluss an Früheres, Befangenheit — bis dann in dem Krakauer Monument völlige Freiheit erreicht ist: die Hände sind gut bewegt, die Faltengebung ist natürlich, der Löwe zu Füssen des Bischofs lebendig; die Zahl der Figuren in der Umrahmung ist bis auf zwei zurückgegangen, mit dem feinen, für diese beiden einrahmenden Figuren besonders geeigneten Motiv der Unterhaltung[18]). Das Ganze ist aus einer unklaren, teppichartigen Decoration ein lebendiges, greifbares, einfaches Bild geworden, eine Entwicklung, über die der heutige Geschmack vielleicht anders urtheilt als der Künstler selbst, die aber jedenfalls für das Verständniss der späteren Sachen wichtig ist[19]).

---

[17]) Bei dieser Grabplatte schwebte ihm die frühere des betenden Salomon (in Krakau) vor, wie aus manchen Details hervorgeht; doch ist alles feiner und schwungvoller, die Stellung leichter, die Haltung der Hände eleganter.

[18]) Bei den Aposteln des Sebaldusgrabes führt Seeger dies Motiv auf den Einfluss Peter's des jüngeren zurück, erste Epoche; in der zweiten Epoche sind die Figuren nur noch mit Rücksicht auf einander componirt (abnehmender Einfluss Peter's d. j.), in der dritten steht jeder für sich (Einfluss Hermann's).

[19]) Radicale Aenderungen sind das freilich nicht. Solche finden sich dagegen etwa auf der Aschaffenburger Grabplatte Albrecht's von Mainz, die Seeger vielleicht mit Recht dem jüngeren Peter giebt. Während in den früheren Werken, des Vaters also, die Aenderungen stets zugleich einleuchtende Verbesserungen sind, alles brauchbare überall möglichst conservirt ist, finden sich hier neben Verbesserungen (z. B. der Versetzung der Wappen in die Umrahmung) auch manche Willkürlichkeiten und Atavismen: so ruht der ganz en face genommene

Lehrreich ist auch ein Vergleich der Monumente fürstlicher Frauen, die auf den ersten Blick so ähnlich scheinen. Zuerst Herzogin Sophie in Torgau: frontal, auf einem Sockel stehend, betend; das Beten aber noch accidentell, wie zur Beschäftigung der Hände. Die Figur der Herzogin Amalie in Meissen, nach der Seite gewendet, ist schon feiner belebt, während in dem berühmten Monument der Herzogin Sidonie daselbst die aus dem Material und der Aufgabe zu entwickelnde Klarheit und Grösse erreicht ist — von hier bis zu der berühmten Nürnberger Madonna ist kein grosser Schritt; wenn sie aus Vischer's Hütte stammt, so bedurfte es dazu jedenfalls nicht eines besonderen genius ex machina[20]).

Die dichteste Reihe bilden die Grabplatten weltlicher Herren in ritterlicher Rüstung[21]). Sie wird eröffnet durch die frühe Posener Grabplatte des Lucas Gorka; dann folgt, erst im Anfang des XVI. Jahrhunderts, die Figur Herzog Albrecht's in Meissen, flott nach der Seite gewendet, Schwert und Lanze haltend (dort schweben die Waffen noch friedlich neben dem Betenden, wie auf dem Paradebett). Bald nach 1505 folgt die auch im ornamentalen Detail stark fortgeschrittene Platte des Kmity in Krakau: der Stand der Figur (ohne Console) ist freier, die Haltung weniger gezwungen; die Fahne weht über den Kopf der Figur zurück, der Umrahmung entsprechend. Auf dem Römhilder Monument, etwa 1508, ist die Figur nach der rechten Seite gewendet (wegen der Zusammenstellung mit der Frau); die Lanze, deren Tuch jetzt in eleganter S-Form geschwungen ist, füllt daher vortrefflich den Raum zwischen beiden Figuren; das Schwert kam so in die rechte Hand, ist deshalb ausgehenkt und leicht vor die Füsse gestellt (wofür auch der beschränkte Raum des Doppelgrabs sprach): dadurch bekommt die ganze Haltung etwas freies, momentanes; auch die Art, wie er die Lanze hält, ist eleganter als noch bei Kmity. In dem unmittelbar folgenden Hechinger

---

Kopf dieser — sonst stehend behandelten — Figur wieder auf einem Kissen, das schon seit dem Breslauer Monument von 1496 nicht mehr vorkam. Die Inschrift hatte der Vater, dem Herkommen entsprechend, stets um die Grabplatte herumgeführt (mit Ausnahme des für senkrechte Aufstellung gedachten Broncebildes des Callimachus an seinem Pulte sitzend, wo ja die herumgeführte Schrift unmöglich gewesen wäre). Hier fand nun der Künstler für seine Inschrifttafel keinen rechten Platz und legte sie quer vor die Figur; Bode sieht darin eine Marotte des Bestellers. (Bei den späteren Sachen, in Meissen, ist diese Tafel allgemein, unter der Figur angebracht.)

[20]) Die mit ihren Gatten zusammen dargestellten Gräfinnen in Römhild und Hechingen, zwischen den beiden Figuren der sächsischen Herzoginnen entstanden, haben ein andres Motiv, da sie das Beten von ihren Partnern isoliren würde; die frühere Weise der feierlich stillen gothischen Doppelgräber war dem Künstler wohl zu starr, da er seine Figuren lebend darstellen wollte (das spätere Paradigma stellt den Crucifixus zwischen die Profilfiguren der Betenden): so stehen sie einfach da, in der lässigen Haltung damaliger Damen, mit übereinandergelegten Händen, von denen jedoch ein Rosenkranz herabhängt.

[21]) Die Formen der Rüstung unterstützen die chronologische Anordnung.

Doppelgrab ist die Lanze ganz weg gelassen (der Raum durch ein Wappen gefüllt); die Stellung des linken Arms ist jedoch geblieben, in einer Geberde des Sprechens: der Künstler bestrebte sich so, die Figuren der beiden Ehegatten mehr in innere Beziehung zu setzen; auch der von des Grafen Hand (wie bei seiner Gemahlin) herabhängende Rosenkranz ist dafür nicht gleichgiltig. Die absichtlich lässige und, nach damaliger Mode, etwas breitspurige Stellung des Ritters ist für unsern Geschmack vielleicht weniger reizvoll, damals mochte der Künstler auf diese Befreiung vom hieratischen Archaismus stolz sein.

Die Grabplatte Friedrich's, Hochmeisters des deutschen Ordens, in Meissen, schliesst diese Reihe, kurz nach 1510. Die Figur ist ungefähr eine Wiederholung des Hechinger Ritters, im Gegensinn; doch in den unruhig flatternden Ordensmantel gehüllt; die sprechende Geste macht sich hier, bei dem einzeln Dargestellten, ziemlich barock: überhaupt geht dies Werk vielleicht nicht auf den Meister selbst zurück.[22])

Jedenfalls führt von der primitiven Darstellung des Lucas Gorkas bis zu dem Hechinger Monument eine stetig aufsteigende Linie; so gut wie die Nürnberger Madonna in der Reihe der Fürstinnen, so gut kann die Innsbrucker Statue König Arthur's als Abschluss dieser Entwicklung gelten — der Künstler jener Grabplatten war auch im Stande, diese prachtvolle Statue hinzustellen.[23]) Besonders unnöthig aber scheint es, für die Hechinger Broncetafel plötzlich die Inspiration Dürer's anzurufen.

II

Dies führt uns auf den zweiten Punkt, die Abgrenzung des Vischerschen Werkes gegen die Mitwirkung fremder Künstler.

Schon um die Mitte des vorigen Jahrhunderts ist in dieser Frage eine lebhafte Controverse geführt worden,[24]) in der Döbner für Vischer's Originalität, theilweise ziemlich scharf, eintrat; Heideloff hatte zuerst den Glauben an Vischer's Künstlerschaft verloren, ihm folgten Kugler, Nagler, z. Z. auch Lübke. In neuerer Zeit vertrat Bergau eine ähnliche Anschau-

---

[22]) So auch Döbner, Mitt. d. Ver. f. d. Gesch. d. St. Nürnberg, IX, S. 176.

[23]) Die schwächere Haltung des Theodorich ist doch wohl ein künstlerischer Gegensatz, nicht ein Zeichen von Schwäche des in der Gothik befangenen „Altmeisters". Lorenzo und Giuliano sind ja auch von demselben Michelangelo.

[24]) Heideloff (Ornamentik S. 15—18; ähnlich Kugler im Stuttgarter Kunstblatt 1844 No. 23) bezeichnete Vischer als blossen Giesser, Stoss als den Künstler; dagegen wandte sich Döbner in der genannten Zeitschrift 1846 No. 11. Nagler (daselbst, 1847 No. 36 und im Künstlerlexicon) stand ungefähr auf Heideloff's Standpunkt. Kugler (Deutsches Kunstblatt 1851 No. 41, kleine Schriften II 648) glaubte das Römhilder Monument zwar in Vischer's Werkstatt entstanden, die Figuren aber von einem „fremden Künstler" geschaffen, was Döbner schlagend widerlegte (D. Kunstblatt 1852, S. 155/56). Gegen Stoss als Verfertiger der Modelle auch Schuchardt (daselbst 1855, S. 26 ff.)

ung: bei ihm erscheint Vischer als Handlanger der Meister Jacob Amman, Sebald Beck, Dürer, Katzheimer, Adam Kraft, Lamberger und Veit Stoss (dazu treten dann noch die Söhne Hermann, Hans und namentlich Peter, sowie die Einflüsse des Jacopo de' Barbari). Bode hat das, wie erwähnt, treffend widerlegt, nur die Namen Dürer und Katzheimer stehen lassen.

Als Hinweise auf fremde Künstler haben wir Stil, Urkunden und Zeichnungen.

Dem Stile nach könnte nur bei einem einzigen der früheren Werke von fremder Mitarbeit die Rede sein: bei der Grabtafel des Callimachus in Krakau; namentlich die Gewandung, mit dem unmotivirten Faltenwirbel, weist auf Veit Stoss.

Aus Urkunden wissen wir bekanntlich, dass ein Maler Katzheimer in Bamberg „für die Visirung zum Guss" sechs Gulden erhielt, und in jüngster Zeit haben wir durch Gurlitt erfahren, dass sich bei Gelegenheit des Torgauer Gusses Jacopo de' Barbari zehn Gulden verschaffte. Die betreffenden Platten sind jedoch durchaus in der üblichen, ihrer chronologischen Stellung entsprechenden Weise gehalten, ohne irgend ein fremdes Element: die „Visierungen", wenn sie befolgt wurden, können sich nur auf unwesentliche Dinge bezogen haben.[25])

Endlich der interessanteste Fall: im Zusammenhang mit den beiden Doppelgräbern in Römhild und Hechingen steht Dürer's bekannte Zeichnung (Uffizien, Braun 970), die allgemein und unbezweifelt als Vischer's Vorlage gilt.[26]) Mindestens müsste man dann noch eine weitere Zeichnung ergänzen, denn das vorliegende Blatt ist in seiner unpräcisen Zeichenweise als Vorlage gänzlich ungeeignet.[27]) Und bei genauerer Betrachtung kommen wir überall in Antinomien, die uns zum Zweifel an der Voraussetzung zwingen.

Die Zeichnung steht zu beiden Monumenten in Beziehung, dem Römhilder entspricht sie in mehreren Details, namentlich des Costüms, die bei dem Hechinger verändert sind; umgekehrt steht sie diesem näher in Stellung und Gestus des Grafen; da das der aufälligste Zug ist, so betrachtet man die Zeichnung durchweg als Vorlage zu der Hechinger Platte, die deshalb gewöhnlich als die frühere gilt. Dann wäre Vischer in dem Römhilder Werk, das wie wir sahen den früheren Sachen näher steht, wieder zu deren Anlage zurückgekehrt — in einer für Dürer ziemlich beleidigenden Weise. Dem Stil Rechnung tragend, setzte Bode den Hechinger Guss

---

[25]) Döbner erklärte Katzheimer's Visirungen als Portraitzeichnungen. Sein Hauptargument, die geringe Besoldung Katzheimer's und andererseits die gleiche Bezahlung Vischer's, ob mit oder ohne dessen Hilfe — dies Argument ist doch wohl nicht durchschlagend, da man damals ja nur Metallgewicht und Transport vergütete, die Erfindung war gratis.

[26]) Nach Bergau lieferte dann noch A. Kraft Entwurf und Modelle für das Uebrige, Architektur und Statuetten.

[27]) Bergau, der die Zeichnung in die Vischerlitteratur eingeführt hat (Anz. f. K. d. d. Vorzeit 1869, p. 354 ff.) findet sie jedoch genügend ausgeführt.

später[28]); da er aber an Dürer's Zeichnung als Vorlage damals festhielt, so kam er zu der Annahme, Eitel Friedrich von Zollern habe bei Vischer ein dem Römhilder ähnliches Monument für Hechingen bestellt, Dürer habe dann auf Grund jenes vorhandenen Werkes für dessen Urheber den neuen, etwas abweichenden Entwurf gemacht. Dieser an sich unwahrscheinliche Hergang, der die oben angedeuteten Schwierigkeiten beseitigt, scheint doch nicht annehmbar; denn in mehreren sehr wesentlichen Momenten, wo Dürer von der Römhilder Platte abweicht, hält sich Vischer genau an diese; und da wo beide, die Zeichnung und die Hechinger Platte, von der Römhilder abweichen, grade da sind Dürer und Vischer recht verschieden.

Vielmehr ist die Zeichnung, wie ich glaube, durch die beiden Grabplatten Vischer's inspirirt, wohl nach einem Werkstattbesuch rasch hingeworfen. So erklärt sich die vorhin dargelegte ungestörte Entwicklung in der Reihe der Vischer'schen Werke; und in der Zeichnung die Kreuzung aus beiden Grabplatten und dabei doch das Abweichen von beiden in mehreren wesentlichen Punkten. —

Wenn dies Blatt nicht mehr als Vischer's Vorlage gilt, so darf vielleicht die Autorfrage aufgeworfen werden; denn selbst in dem besten der drei vorhandenen Exemplare, dem florentiner, spricht die Federführung wie die Qualität nicht gerade sehr für Dürer.

III

Der Antheil der Söhne an den Werken der Vischerhütte — diesen Erisapfel hat schon der alte Neudörffer in unsere friedliche Versammlung geworfen.

Ich meine, so lange uns nicht ein gnädiger Zufall neues Material zuführt, können wir darüber noch lange vergeblich disputiren. Nur mit dem Stilgefühl kann man hier etwas ausrichten; einem erfahrenen Kenner wie Bode wird man deshalb gern in seinen Andeutungen folgen. Zu den scheinbar bewiesenen Aufstellungen Seeger's fehlt es dagegen an der Grundlage (abgesehen von der Art der Beweise); so lassen sich dessen Zuweisungen zwar kaum widerlegen, aber es kann auch Niemand verlangen, dass man daran glaubt. Dafür ist auch das Ineinanderwirken viel zu complicirt: nach Seeger selbst hat sich der „Altmeister“ manches vom Sohn angeeignet, auch der Sohn einiges von der gothischen Art seines Vaters; ebenso Hermann, der ausserdem von Peter d. j. beeinflusst ist, wie er selbst nach seiner Romfahrt Vater und Bruder beeinflusst: also jeder wird von zwei anderen beeinflusst und beeinflusst selbst wieder zwei andere; dazu kommt noch Hans, der vorrömische Hermann, dann die talentloseren Brüder — kurz, die Sache ist so verschlungen, dass wir sie kaum entwirren könnten, wenn wir von jedem der wichtigeren Familienmitglieder aus seinen verschiedenen Epochen ein paar Dutzend datirte Zeichnungen hätten. Nur vom Vater haben wir eine grosse Zahl sicherer Werke, die frühen

[28]) Ebenso Döbner, der indessen das Hechinger Monument für eine Gehilfenarbeit unter Sesslschreiber's Leitung hält: Anz. f. K. d. d. Vorzeit 1863, 84.

Grabplatten. Danach können wir das Eine mit Bestimmtheit sagen, dass die Werke der späteren Zeit als Fortsetzung der künstlerischen Richtung erscheinen wie sie in den früheren Werken eingeschlagen ist; dass also die späteren Sachen in der Bahn des Vaters liegen, wenn auch die Söhne, theilweise selbständig, daran arbeiteten. Wir deuteten das vorhin schon für einige Figuren an; so mag also die Innsbrucker Statue vom Sohne sein, im Geiste des Vaters — man darf aber nicht, wie Seeger, behaupten, dass der „Altmeister“ sie nicht hätte machen können; der kunstgeschichtliche Werth einer solchen Attribution sinkt damit bedeutend. [29])

Endlich die letzte und vielleicht interessanteste Frage: nach dem italienischen Einfluss; seiner Art, seinen Trägern, seinen Quellen, seiner Chronologie.

Für die Vermittlung dieses Einflusses wissen wir von einer römischen Reise des Sohnes Hermann, bezeugt durch Neudörffer und die Pariser Zeichnungen.[30]) Seeger hat dazu die sehr werthvolle Vermuthung einer oberitalienischen Reise Peter's des jüngern vor 1509, etwa 1507, gefügt, auf Grund einer bisher wenig beachteten Urkunde.[31])

Für die Quellen hat Seeger auf Pavia hingewiesen, ohne zureichenden Grund; Weizsäcker, mit Grund, auf Venedig.

Vielleicht kann die Chronologie, so schwierig sie ist, in dieser Frage noch einige Klärung bringen. Man findet nämlich in der Italianisirung deutlich zwei Abschnitte. Ungefähr wie die Gothik auf deutschem Boden zuerst, im sogenannten Uebergangsstil, nur symptomatisch, in einzelnen aus dem Zusammenhang gerissenen Stücken auftritt, ehe sie ganz übernommen wird.

Auf den Werken des ersten Abschnitts sehen wir isolirte Renaissancemotive, elegant gezeichnete Grotesken von prachtvoller Verve, und ähnliches, während das Ganze noch unitalienisch ist, die architektonischen Formen sogar ausgesprochen gothisch. Dahin gehören alle die Grabtafeln, die wir in das zweite Lustrum des XVI. Jahrhunderts setzen sowie noch die drei kurz nach 1510 entstandenen Platten. Bei einigen von diesen finden wir Putten, die in Ranken herumklettern, mit Vorliebe zur Zwickelfüllung verwendet — das ist ein Decorationsmotiv, das zur Noth aus der heimischen Spätgothik abgeleitet werden könnte; ebenso die Füllungen rechts und links auf der Grabplatte des Callimachus. Andre

---

[29]) Sehr lehrreich ist auch ein Vergleich der Magdeburger und Nürnberger Apostel; ihn hat Bode bereits gezogen und sich in jenem Sinn ausgesprochen; ebenso vor kurzem Weizsäcker.

[30]) Einige Blätter publicirt durch Weizsäcker („Zwei Entwürfe zum Nürnberger Sebaldusgrab“, Jahrb. d. k. pr. Kunstsamml. XII 50 ff), der mir auch die Einsicht in seine Durchzeichnungen andrer Blätter freundlichst gestattete.

[31]) Weizsäcker giebt anheim, unter dem dort erwähnten Peter Vischer den Vater zu verstehen; was mir ausgeschlossen scheint. Die Lücke in dem œuvre, vor dem Sebaldusgrab, besteht nicht, wie wir vorhin sahen.

zeigen dagegen ausgesprochen italienische Sachen: so auf der Grabtafel des Kmity kämpfende Centauren als Zwickelfüllung, die aus Mantegna's Stichen zu stammen scheinen. An derselben Stelle finden wir bei der Grabplatte P. Salomon's (vor 1506) geflügelte Frauengestalten, die in elegantes Rankenwerk übergehen; den Hintergrund der Platte bildet eine italienische Täfelung mit Cherubköpfen. Am meisten überraschen vielleicht die beiden nackten Männer die sich auf der Grabtafel des Propstes Lubranski in die gothischen Gewölbe verirrt haben und dort die Wappen emporstemmen; sie könnten, auf Umwegen, von Pollaiuolo herkommen. — Bis zu der im Anfang des zweiten Jahrzehnts eintretenden Lücke gehen diese Werke gothischen Gerüsts und italienischer Decoration: Friedrich und Sidonie in Meissen, Szamotulski in Samter.[32])

Dann aber, in dem zweiten Abschnitt, kommt der italienische Stil mit allen Registern: Renaissanceaufbau, Rundbogen, gefüllte Pilaster, vereinfachte Formen, glattere Behandlung der Oberfläche; das Ganze zunehmend fad.

Bei der Fülle der Werke kann dieser Unterschied nicht auf Zufall und nicht auf allzugrosser Scharfsichtigkeit beruhen.

Dasselbe Nebeneinander wie bei den Güssen aus jenem ersten Abschnitt sehen wir nun auch am Sebaldusgrab. Hier freilich arbeitet man mit dem Antheil der Söhne und namentlich mit Periodisirung.[33]) Indessen sind die Behauptungen vom Schwanken während der Arbeit, von Aenderungen des Plans in Folge der Reisen der Söhne, unzutreffend: die eigenthümliche Mischung gothischer Architektur und italienischer Decoration, die das ganze Monument charakterisirt, sie findet sich bereits am Fuss des Denkmals, der mit seiner gesammten Decoration in zwei Stücken 1508 und 9 gegossen ist;[34]) ein Plan für das Ganze, in jenem Mischstil, musste damals, als Vischer den „Anfang" goss, schon vorliegen: die gothischen Basen für die Hauptpfeiler stehen hier friedlich zwischen den Renaissanceornamenten.

---

[32]) Friedrich steht noch unter einem gezackten gothischen Bogen, aber in den Zwickeln spielen Putten mit Ranken, rechts und links ist die ganze Platte von zwei Streifen ausgebildeter italienischer Ornamentik eingefasst, für die man aber wenig Vorbilder haben mochte, sonst hätte man wohl kaum dasselbe Muster viermal wiederholt, auf jeder Seite zweimal übereinandergesetzt. Die ersten Werke mit völlig italienischem Aufbau finden sich in Lübeck (um 1518) und der Nürnberger Aegidienkirche (1522).

[33]) Besonders bei Seeger, z. T. recht unwahrscheinlich; so soll, nach einer vagen Humanistenäusserung, das „sacellum" (für Seeger Fuss und baldachinartiger Ueberbau) 1512 fertig dastehen; später sei dann der „sarcophagartige Unterbau" mit seinen Reliefs und Statuen gearbeitet worden. Dann hätte man ja das mühsam zusammengesetzte sacellum wieder auseinandernehmen müssen! — Die ganze, sehr ausführlich gegebne Auftheilung enthält manche treffende Beobachtungen, geht aber viel zu weit in deren Ausbeutung und Verknüpfung.

[34]) Nur die beiden Figuren in der Mitte der Langseiten sind aufgesetzt, zur Verdeckung der Fugen (daher mit tief heruntergebogenen Postamenten).

Ich muss nun gestehen, dass mir dieser Stil durchaus nicht den Eindruck macht, als ob sein Meister, oder einer seiner Meister, Italien mit eignen Augen gesehen habe. Dann müsste man doch erwarten, dass das Sebaldusgrab aufgebaut wäre ungefähr wie das Aschaffenburger Monument der Margarete Riedinger. Von Hermann's Reise um 1515 wissen wir sicher, und wie anders sehen die Werke der darauf folgenden Jahre aus!

Andrerseits wird man gern für Peter d. j. eine italienische Reise annehmen,[35] obwohl sie von dem sonst gut unterrichteten Neudörffer nicht erwähnt wird, jene Urkunde bietet ja eine Unterlage — aber dann sollte man seine Rückkehr doch möglichst spät setzen.

Die erste Bekanntschaft mit italienischer Kunst verdankt in diesem Sinne Peter Vischer den Hinweisen fremder Künstler, wie Bode bereits vorgeschlagen hat: Dürer's, in dessen Werken seit etwa 1503 und namentlich seit 1507 italtenische Formen auftreten; und Jacopo's de' Barbari,[36] der im Anfang des Jahrhunderts mehrfach in Nürnberg ist und (nach Weimaraner Urkunden) 1504 in directer geschäftlicher Verbindung mit Vischer steht.[37]

Wenn sich eine solche Anregung aus den historischen Verhältnissen plausibel machen lässt, so ist die präcise Feststellung, der überzeugende Nachweis, doch leider durch zwei Momente ausgeschlossen: einmal fehlt es an einem scharfen Datum für das Einsetzen der neuen Ornamentik,

---

Auch sonst ist die Zusammensetzung des Monuments unschwer zu erkennen. — Jene Beobachtung finde ich schon bei Weizsäcker 1891 (a. a. O.), Seeger lässt trotzdem die „Fussstücke“ zu andrer Zeit entstanden sein als die daran befindlichen „Sockelreliefs“. — Schon wegen jenes Thatbestands können übrigens die Pariser Zeichnungen nicht als Entwürfe zum Sebaldusgrab gedacht sein, wie Weizsäcker meint, wenn auch die Figuren darauf den Aposteln ähneln; denn die damals bereits seit einer Reihe von Jahren gegossenen kostbaren Sockelstücke sind nicht berücksichtigt — abgesehen von dem nicht zu diesem Zweck passenden Aufbau: die Zeichnungen haben also entweder eine andre Bestimmung, oder es sind lediglich Studien zur Selbstbelehrung, wie solche nach Neudörffer's Zeugniss von dem Vater Vischer mit seinen Freunden betrieben wurden.

[35]) So Bode, wegen der Feinheit der von ihm Peter dem jüngern zugeschriebenen Werke.

[36]) Diesem Künstler hat man mehrfach Einfluss auf Vischer zugesprochen, aber m. E. in unrichtigem Sinne. Dass der Apoll des Hans V. durch Jacopo's Stich beeinflusst sei, ist ebenso möglich als unbegründet. Andres, gar die Reliefs des Sebaldusgrabes, auf ihn zurückzuführen, ist falsch. Man darf hier nicht von einem Einfluss sprechen, sondern nur von einer Anregung: durch ihn vielleicht lernte Vischer zum ersten Mal italienische Kunst kennen, und da er ihr wahlverwandt war, ist er fortan bestrebt, sie kennen zu lernen.

[37]) Dazu mögen noch graphische Sachen getreten sein. Wenn eine solche Vermittlung in unsrer Zeit der Photographien und Reisestipendien dürftig erscheint, so reicht sie hier doch aus. Eben diese Dürftigkeit erklärt das Fragmentarische der italienischen Spuren in den früheren Werken. Nur solche Ornamente kommen vor, die sich auch in italienischen Stichen finden.

wir können nur sagen, dass es um 1504/5 geschieht: die ersten Werke mit den vom Süden hineingewehten Ornamenten (Peter Salomon, vor 1506, und Kmity, nach 1505) sind ja leider nicht fest datirt.[38])

Und zweitens, es fehlen — so weit man das bei der Fülle der möglichen Vorlagen behaupten darf — directe Copieen: Vischer's ornamentale Schöpfungen sind, wie sein ganzer Stil, durchaus originell, nur im Geist der italienischen Renaissance — doch mit einem leichten, pikanten Zusatz nordischen Empfindens — componirt. Auch bei späteren Werken, wie dem Fuggergitter, die noch viel genauer an bestimmte italienische Sachen anklingen, habe ich trotz eingehender Bemühungen keine unmittelbare Entlehnung finden können.

Ich meine also: die Reise Peter's des jüngern, wenn sie überhaupt stattgefunden hat, ist innerlich vorbereitet und begründet durch die Arbeiten der vorhergehenden Jahre, bei denen italienische Decoration, in Folge lückenhafter Kenntniss, auf gothische Architektur gepfropft ist. Um die neue Weise, die ihm sehr zusagte, die er aber nur wenig kannte, genau kennen zu lernen, mag der alte Vischer die Reise seines Sohnes arrangirt haben; denn er selbst, als Herr der grossen Giesshütte, die von allen in Nürnberg weilenden Fürsten als Sehenswürdigkeit aufgesucht wurde, konnte nicht so leicht fort wie etwa Dürer. Die umgekehrte Annahme Seeger's, als sei der Vater durch seine modernen Söhne umgeworfen worden und habe später in künstlerischen Dingen nur noch als retardirendes Moment gewirkt, ist abzulehnen.

Peter Vischer geht der italienischen Kunst des Cinquecento, z. T. bewusst, entgegen; nicht nur äusserlich, in der Ornamentik — zu deren Aufnahme waren damals auch die geringeren Talente stark disponirt — auch im Stil, im Ringen nach Einfachheit und Grösse. Wie man sich durch eingehendes Studium der frühen Werke überzeugen kann, strebt er von vorn herein, neben den conservativen Meistern Kraft und Stoss, aus seinem künstlerischen Milieu heraus. Und zwar zu einer Zeit schon, wo von fremden Einflüssen noch nicht die Rede sein kann; auch die im Material liegenden Bedingungen haben nur wenig eingewirkt. So können wir die Rechnung nur dadurch glatter machen, dass wir einen neuen unbekannten Factor einführen: seine angeborene psychologische Constitution als Künstler: sie befähigte ihn, wie nur die wenigen ganz grossen Künstler seiner Zeit, bei der Berührung mit der fremden Kunst Werke von grösster Bedeutung zu schaffen, wie die Apostel des Sebaldusgrabes, in denen der Procentsatz des Unerfreulichen, verglichen mit den meisten andern vom italienischen Einfluss getroffnen Werken, sehr gering ist.

---

[38]) Die sonst so vollständige Meissner Reihe bricht grade um 1504 ab, für etwa 7 Jahre, und die Bamberger Reihe, die sich durch die kritische Zeit hinzieht, ergiebt nichts; als ich vor Jahren zum ersten Mal nach Bamberg kam, betrat ich die dortige Sepultur mit einer gewissen Spannung, denn ich hoffte dort in den zahlreichen Domherrnplatten, von denen ich keine Photographien bekommen hatte, einen festen Anhalt in der vorliegenden Frage zu finden — aber sie sind, wie wir oben schon andeuteten, nach einem Schema handwerksmässig hergestellt.

Josse van Ghent und die Idealportraits von Urbino.

Ueber den herzoglichen Palast von Urbino ist von alters her viel geschrieben worden. Der Bau und die Decoration sind ja nicht nur für die italienische Kunst, sondern auch für die altniederländische von grosser Bedeutung. Es wird uns durch einen Vertrauten des Herzogs Federigo berichtet, dass dieser sich aus den Niederlanden einen Maler verschrieben hat, der die Oelfarbentechnik gut beherrschte und dass der Herzog ausserdem auch flandrische Teppicharbeiter kommen liess. Wenn unser Gewährsmann, der kein anderer als der zuverlässige Vespasiano da Bisticci ist, uns auch nicht die Namen dieser Niederländer angiebt, so ist seine Erzählung doch genügend präcis, um uns annehmen zu lassen, dass der Herzog wirklich nur einen einzigen Maler aus Flandern an seinen Hof berufen hat und dass die übrigen Niederländer, die an seinem Hof arbeiteten, nichts anderes als Teppichwirker gewesen sind. Den Namen des Künstlers kennen wir übrigens. Er wird von Baldi, dem Biographen des Herzogs genannt, und auch die noch erhaltenen Rechnungen sagen uns, dass in den Jahren 1473—1475 ein gewisser Josse van Ghent, der noch im XVII. Jahrhundert, allerdings wohl in legendärer Weise, als ein Schüler des Hubert van Eyck genannt wird, für eine Kirche von Urbino ein Abendmahl gemalt hat. Im Nachfolgenden sollen nun die Inschriften von 28 Bildern in flandrischer Manier aus dem herzoglichen Palaste verzeichnet werden, wo die Jahreszahl 1476 genannt wird und diese Jahreszahl giebt uns im Zusammenhalt mit den andern eben angeführten, wohl das Recht, den niederländischen Maler des Abendmahles zu identificiren mit dem einzigen Niederländer, der gleichzeitig im herzoglichen Palaste von Urhino als Maler thätig gewesen ist.

Ehe ich diese Inschriften selbst gebe, sei es mir jedoch gestattet, zur Bequemlichkeit des Lesers zwei bereits häufig erwähnte alte Nachrichten im Wortlaute zu citiren.

Ueber den Herzog Friedrich sagt Vespasiano da Bisticci (in der Neuausgabe seiner Werke I, 295b, Bologna 1892.) Della pittura n'era intendentissimo, e per non trovare maestri a suo modo in Italia che sepessino colorere in tavole ad olio, mandò infino in Fiandra per trovare uno maestro solenne e fello venire a Urbino, dove fece fare molte pitture di

sua mano solennissime; e maxime in uno suo estudio, dove fece depingere i filosofi e poeti e tutti i dottori della Chiesa cosi greca come latina, fatti con uno maravigloso arteficio; ritrassevi la sua Signoria al naturale che non gli mancava nulla se non lo spirito. Fece venire ancora di Fiandra maestri che tessevano panni d'arazzo e fece fare loro uno fornimento dignissimo d'una sala, molto ricco, tutto lavorato a oro e seta mescolata collo istame; maravigliosa cosa le figure che fece fare, che col penello non si sarebbono fatti le simili; fece fare più ornamenti alle camere sue a questi maestri.

Ferner sagt Bernardino Baldi gelegentlich der berühmten Beschreibung des Palastes von Urbino, die ich nach der leicht zugänglichen Anthologie Eugenio Alberi's: Tesoro della Prosa italiana (2. Aufl., Florenz 1841, S. 575) citire: Oltre la libreria v'è una cameretta destinata allo studio nell' appartamento principale, d'intorno alla quale sono sedili di legno con gli appoggi ad una tavola nel mezzo, lavorato il tutto diligentessimamente d'opera di tarsia e d'intagli. Dall opera di legno che cosi ricopre il pavimento come la muraglia d'intorno all altezza d'un uomo o poco più infino alla soffitta, le facciate sono distinte in alcuni quadri in ciascuno de' quali è ritratto qualche famoso scrittore antico moderno con un breve elogietto nel quale restrettamente si comprende la vita di ciascheduno di loro.

Diese kleinen Eulogien, von denen Baldi spricht, scheinen nun die späteren gelehrten Schriftsteller, nach der pedantischen Sitte der Zeit recht sehr und vielleicht mehr noch als die Bilder selbst beschäftigt zu haben. Sie finden sich nämlich in nicht weniger als drei gedruckten Inschriftensammlungen. Einmal bei Nathan Chyträus in dessen Werk: Variorum in Europa Itinerum Deliciae, das 1594 erschienen ist (S. 179 ff.); dann in der bekannten Inschriftensammlung des Franciscus Sweertius: Selectae Christiani orbis deliciae, Coloniae Agrippinae 1608, S. 129 ff.) Ich citire sie im Folgenden nach Laurentius Schraderus, der sie in seinen 4 Büchern Monumentorum Italiae quae hoc nostro saeculo et a Christianis posita sunt (Helmstädt 1592, S. 283 ff.) weitaus am vollständigsten giebt. Ich lasse bei dieser Gelegenheit zugleich die übrigen Bibliothekinschriften folgen, da sie Baldi und, im Anschluss an diesen, Schmarsow (Melozzo da Forli) nur sehr unvollständig zum Abdruck gebracht haben.

In Bibliotheca.

I.

Bibliotheca locum tenet hic. generose viator
Aspice, fecit auus Dux hanc Fridericus, et aucta
Est per magnanimum et pulcrè instaurata nepotem,
Cumque opere autoris diua haec celebratur imago.

II.

Non sum qualis eram argento exornata vel auro,
Abstulit omne decus qui modo nulla tenet.
Dat fortuna vices, nam qui me cepit, et ille

Corruit, at superest pagina grata Duci.
Quem pater omnipotens, pater ô sanctissime Juli,
Reddisti patriae munera magna suae.
Quae modo tam felix, tam faustaque tamque beata
Quam fuerat tristis hoste furente suo.
Ut merito resonem, lux haec quam fecit Julius
Valde exultemus, et iubilemus ei.

III.

Si cupis hic positi quonam sind ordine libri
Discere, qui transis carmina pauca lege.
Dextera sacrorum iurisque volumina seruat,
Philosophus, Phisicus, nec Geometer abest.
Quidquid Cosmographi, quidquid scripsere Poëtae
Historicique omnes datque sinistra manus.
Munera nulla tamen templo ponuntur in isto,
Pauperiem et libros ipse minister habet.

IV.

Sint tibi diuitiae, sint aurea vasa, talenta
Plurima, seruorum turbae, gemmaeque nitentes,
Sint vestes variae, preciosa monilia, torques,
Id totum haec longe superat praeclara supellex
Sint licet aurati niueo de marmore postes,
Et varijs placeant penetralia picta figuris.
Sint quoque Troianis circumdata moenia pannis,
Et miro flagrent viridaria culta decore
Extra intraque domus regali fulgida luxu,
Res equidem mutae, sed Bibliotheca parata est
Jussa loqui facunda nimis, vel iussa tacere,
Et prodesse potens et delectare legentem,
Tempora et ipsa docet, venturaque plurima pandit,
Explicat et cunctos coeli terraeque labores.

V.

Quisquis ades laetus musices quoque candidus adsis,
Facundus citharae non nisi candor inest.

In Museo Ornatione.

Fridericus Monfeltrius Urbini Dux montis Ferretri et Durantis comes, Serenissimi Regis Siciliae Capitaneus generalis, sanctaeque; R. E. Confolonerius M.CCCC. LXX VI.

Platoni.

Atheniensi, humanae diuinaeque Philosophiae antistiti celeberrimo, Fed: dicauit ex obseruantia.

Aristoteli.

Stagiritaę, ob Philosophiam ritè exacteque traditam Fed: posuit ex gratitudine.

Cl. Ptolomaeo.

Alexandrino, ob certam astrorum dimensionem, inductasque orbi terrarum lineas, vigilijs laborique aeterno Fed: dedit.

L. Boetio.

Ob cuius commentationes Latini M. Varronis scholas non desiderant, Fed: Urb: princeps pos.

M. Tullio.

Ciceroni, ob disciplinarum varietatem, eloquentiaeque regnum Fed: D. dic. P. P. P. ex persuasione.

Annalo Senecae.

Corduben: cuius praeceptis animus liberatur perturbationibus, excoliturque tranquillitas. Fed: erexit.

Homero.

Smirnaeo, cuius poësin ob diuinam disciplinarum varietatem omnis aetas admirata est, assecutus nemo post, gratitudo pos:

Pup. Vergilio.

Maroni, ob illustrata numeris heroicis Rom. incunabula imperijque poeseos diuinitate Fed. dedit furori sublimi.

Euclidi.

Megaren ob comprehensa terrae spacia lineis centroque Fred. dedit inuento exactissimo.

Victorino.

Feltrensi, ob humanitatem literis exemploque traditam Fred. praeceptori sanctiss. pos.

Soloni.

Ob leges Atheniens traditas Rom . tabularum seminario sanctiss. Fed. pos. ex studio bene instituendorum ciuium.

Bartholo.

Sentinati, acutissimo legum interpreti aequissimoque Fed. pos. ex merito et iustitia.

Hippocrati.

Coo, ob salubritatem humano generi datam, breuibusque demonstratam comprehensionibus bonae posteritatis valetudo dicat.

Petro.

Apono, Medicorum arbitro aequiss. ob remotiorum disciplinarum studium insigne Fed. poni cur.

Gregorio.

In coelum relato, ob morum sanctitatem, librorum quoque elegantiam testatam, gratitudo Christiana memor erexit.

Hieronymo.

Ob fidei Christianae praecepta doctrina elegantiaque illustrata Fed. aeternitatis gratia pos.

Ambrosio.

Ob spretos fasces consulares, susceptum Christianum nomen et ornatum Latini sermonis iucunditate Fed. pos.

Augustino.

Ob sublimem doctrinam coelestiumque V. V. indagationem lucuentissimam post. edocti F. C.

Moysae.

Judaeo, ob populum seruatum diuinisque ornatum legibus posteritas Christiana pos.

Salomoni.

Ob insigne sapientiae cognomen Fed. homini diuino P. C.

Thomae.

Aquin: cuius diuinitas Philosoph. Theolog: que commentationibus ornata est, dic. ob virtutem egregiam.

Scoto.

Ob sublimes cogitationes, coelestiumque V. V. assectationes accuratiss. Fed. Doctori acutiss. pos.

Pio.

II. Pontif. Max. ob imperium auctum armis, ornatumque eloquentiae signis Fed. pos. magnitudini animi laboribusque assiduis.

Bessarioni.

Graeci Latinique conuentus pacificatori, ob summam gravitatem doctrinaeque excellentiam Fed. amico sapientiss. optimoque posuit

Alberto.

Magno, ob res naturales aemulatione Aristotelica perquisitas, immensis voluminibus posteritati curae S^{mae}. benem. pos.

Xysto.

III. Pontif. Max. ob Philosophiae Theologiaeque scientiam ad Pontificatum traducto dic. benignitati immortali.

Danti.

Antigerio, ob progagatos numeros, poeticamque varia doctrina populo perscriptam posita benem.

Petrarchae.

Ob acerrimum ingenium, suauiss. que ingenuitatis doctrinam, posteritatis laeticia lususque dicauere B. M.

Ante sacelli ingressum.

Bina vides paruo discrimine iuncta sacella,
Altera pars Musis, altera sacra Deo est.

Viel Neues lehren uns diese Inschriften, so interessant sie an sich sind, nicht. Immerhin wird zunächst durch sie eine Frage erledigt, die Crowe-Cavalcaselle in der deutschen Ausgabe der Rafaelbiographie S. I, 62 aufwerfen. Cavalcaselle schreibt: „Es ist zweifelhaft, ob alle Portraits von Urbino erhalten sind.“ Da nun die Zahl dieser Idealportraits, die jetzt zur einen Hälfte in Rom, zur andern in Paris aufbewahrt werden, 28 beträgt, gerade wie bei Schraderus, so können wir sicher sein, dass uns die ganze Serie erhalten ist.

So schätzenswerth die Angabe der Jahreszahl 1476 auch ist, so bleibt es doch bedauerlich, dass sie Veranlassung zu Zweifeln giebt. Es

geht aus dem Wortlaut nicht genügend klar hervor, ob sie sich auf den Saalbau allein oder auf die Gemälde bezieht. Man wird die Inschrift jedoch wohl nicht eher angebracht haben als bis die Decoration des Studierzimmers fertig gestellt war. Da nun einerseits die Dimensionen des Gemaches gering sind und die Ausstattung also nicht viel Zeit in Anspruch nahm, da andererseits die Gemälde einen integrirenden Bestandtheil der Decoration bildeten, so hat die Annahme, dass die Jahreszahl auch auf die Gemälde zu beziehen sei, sehr viel für sich. Ich wage nicht, an der Hand dieser nunmehr so gut wie sicheren Datirung, die übrigens schon Schmarsow ziemlich plausibel gemacht hat, die bekannte Streitfrage über las Verhältniss des Josse van Ghent zu Melozzo da Forli wieder aufzuwerfen, so sehr sie auch einer neuen Bearbeitung bedürftig ist: immerhin scheint es mir, dass die Datirung für das Jahr 1476, zu Gunsten der Ueberlieferung spricht, dass der mindestens im Jahre 1475 noch in Urbino anwesende Josse der Urheber sei; denn es ergiebt sich auch aus ihr, in Rücksicht auf die zwar nicht sehr umfangreiche aber doch nicht gut in einem halben Jahr zu bewältigende Arbeit, dass die Idealbildnisse spätestens 1475 in Angriff genommen worden sind.

Man könnte freilich nch Schmarsow's Vorgang Aehnliches zu Gunsten des Melozzo sagen, wenn nur nicht erstens der Aufenthalt Josse's in Urbino für diese Zeit ebenso sicher wäre als der des Melozzo problematisch ist und wenn zweitens der malerische Charakter der Idealporträts nicht eben doch vorwiegend flandrisch wäre.

Die Form der Inschriften kommt endlich auch noch für eine schon mehrfach erörterte Frage in Betracht. Es finden sich im Venezianer Skizzenbuch Rafael's Studien nach einigen dieser Portraits. Nun haben Cavalcaselle-Aldenhoven angenommen, dass diese Nachzeichnungen nach den Gemälden selbst gemacht seien und stützen sich darauf, dass auf den Skizzen die Personen-Namen im Dativ gegeben sind. Schmarsow aber stützt sich auf die mannigfachen Verschiedenheiten zwischen den Urbiner Gemälden und den Venetianer Skizzen und glaubt, dass schon die Originalskizzen aus dem für die Unterschrift bestimmten Texte die Namenformen im Dativ herüber genommen hätten. Wie uns nun der Text vorliegt, macht er Schmarsow's Annahme sehr unglaubwürdig.

Karl Voll.

Jan Cornelius Sylvius. (W. 282, Bl. 187, M. 155. Datirt 269.) Von Rembrandt.

Die Kenner und Liebhaber der Radirungen des „Grossmeisters“ dürfte es interessiren zu wissen, dass es mir nach öfterem, sorgfältigem Studium dieses wunderbar geistreichen und sprechenden Werks endlich gelungen ist, zwei klar und unwiderlegbar zu unterscheidende „Zustände“ zu constatiren.

Die von Rovinski und anderen als solche angeführten kleinen Unterschiede, wie Stichelglitscher, Plattenschmutz und dergleichen Zufälligkeiten konnten keinen Augenblick ernstlich in Erwägung gezogen werden, da ein Zustand selbstredend nur durch eine bewusste Correctur oder Zuthat von des Meisters Hand entsteht.

Nichts ist naheliegender, als dass der Künstler gerade bei dieser im Aetzen etwas missglückten Platte, nach dem Abzug einiger Abdrücke, da und dort noch zu helfen und kleine Stellen auszubessern fand.

Die wohl am Ehesten ins Auge fallende ist z. B. über dem rechten Auge des Dargestellten, zwischen Augenbraue und Augenlid. Dieser Zwischenraum war nach der Nasenwurzel zu durch 4 winzige Diagonalen leicht beschattet, nach links jedoch licht geblieben. Dies fiel dem Meister bald als heller Fleck störend auf und wurde nun durch 4 weitere kleine Linien vollends gedeckt und egalisirt.

Das von Rovinski reproducirte Exemplar ist ein erster Zustand und von den im British Museum, auf Grund eines Papierunterschieds, nebeneinander ausgestellten 2 Abdrücken ist einer der erste und der andere der zweite Zustand.

O. Gutekunst.

Litteraturbericht.

Kunstgeschichte.

Karl Frey, Sammlung ausgewählter Briefe an Michelagniolo Buonarroti. Nach den Originalen des Archivio Buonarroti herausgegeben. Berlin (Karl Siegismund) 1899. VIII und 425 S.

Seitdem Milanesi die Originalbriefe Michelangelo's anlässlich der Centenarfeier des Jahres 1875 herausgegeben hatte — die würdigste Gabe zu diesem grossen Nationalfesttage des geeinten Italien's —, war nur einmal der Versuch gemacht worden mit Hülfe der ungehobenen Schätze der Archivs der Buonarroti eine Publication zu unternehmen. 1890 hatte wiederum Milanesi die Briefe Sebastiano del Piombo's an Michelangelo publicirt (mit französischer Uebersetzung). Der gewählte Haupttitel: Les correspondants de Michel-Ange. I. Sebastiano del Piombo. enthüllte die Absicht, eine Reihe von Einzelveröffentlichungen gleichen Charakters folgen zu lassen. Dieser Plan aber wurde vereitelt. Es war anfangs der neunziger Jahre in Florenz davon die Rede, die Verwalter des Archivs bereiteten eine Ausgabe sämmtlicher im Archiv ruhender Schriftstücke, die an Michelangelo gerichtet sind, vor. Auch dies unterblieb aus unbekannten Gründen.

Bis dahin war das Archiv in weiterem Umfang nur von Aurelio Gotti benutzt worden, der in seiner Vita di M. B. (1876 zu Florenz erschienen) zahlreiche Auszüge aus Briefen an den Meister, sowie einzelne Stücke ganz mittheilte; dadurch hat diese Arbeit eine bis auf die Gegenwart wenig verminderte Bedeutung erlangt. In späteren Jahren haben Symonds und Frey die Schätze des Archivs einsehen dürfen. Die Resultate, die jener daraus zog, sind in seiner Biographie Michelangelo's (1893) verwerthet worden, dieser hat auf Grund seiner Studien die treffliche Ausgabe der Gedichte Michelangelo's veranstalten können (1897), sowie der Regestenform sich bedienend, im Jahrbuch der K. Preussischen Kunstsammlungen 1895 und 1896 mehrere Aufsätze veröffentlicht.

Jetzt liegt als weitere Frucht seiner Arbeiten eine ausgewählte Sammlung von Briefen an Michelangelo vor: 336 Nummern; aber die Zahl ist in Wahrheit erheblich grösser, da in den Noten viele andere Stücke mitgetheilt werden. Ueber mehr als sechzig Jahre hin erstreckt

sich die Zeit ihrer Abfassung; der erste Brief des Vaters Ludovico Buonarroti ist aus dem Jahre 1500, der letzte von Leone Leoni von 1562 datirt.

Die Vertheilung auf die einzelnen Jahre und die verschiedenen Briefschreiber ist sehr ungleich. Auf den Brief von 1500 folgt einer aus dem Jahre 1507; dann sind vereinzelt Stücke aus den nächsten Jahren mitgetheilt und erst 1516 häufen sich die Briefe. Von 1526 ab werden die Mittheilungen wieder spärlicher und danach sind gelegentlich mehrere Jahre ganz übersprungen, aus denen kein Brief vorgelegt ist. Unter den Correspondenten finden sich der Vater und die Brüder, vor allem aber Leonardo Sellajo, der Michelangelo, wenn er von Rom abwesend war, über die dortigen Vorgänge auf dem Laufenden hielt (Briefe von 1516—1526), Pietro Urbano, sein Gehülfe, der die Christusfigur verdarb und deshalb im August 1521 davonging, Giovan Francesco Fattucci, Kanoniker von Sta. Maria del Fiore, der zahlreiche Briefe aus Rom in den Jahren 1524—1526 sendet und vielfach über Unterredungen mit dem Papst zu berichten weiss, Cornelia Colonelli, die Wittwe von Michelangelo's Diener Francesco Urbino u. a. m. Bekannte Künstler sind häufig die Briefschreiber, darunter Granacci, Sebastiano del Piombo, Baccio d'Agnolo, Jacopo und Andrea Sansovino, Giovanni da Udine, Ammanati, Rustici, Tribolo, Leoni, Bronzino.

Man wird zunächst fragen, was sich aus diesen Schriftstücken für die Geschichte der Schöpfungen Michelangelo's ergiebt. Abgesehen von einzelnen, die sich auf die sixtinische Decke, den Christus in der Minerva u. a. beziehen, finden sich besonders zahlreiche Briefe, die von den Arbeiten für San Lorenzo handeln. Etwas mehr zurück tritt die Angelegenheit des Juliusdenkmals, aber man sieht hier aus diesen Briefen wieder, wie sie mehrere Jahrzehnte hindurch auf dem Meister lastet, und wie immer von neuem dringende Forderungen an ihn herantreten. Frey hat in seinen erwähnten Studien bereits selbst den Gewinn aus diesen Materialien gezogen und hat viele grosse und kleine Irrthümer berichtigen können.

Vielfach interessant ist anderes um dessentwillen, was sich für die Kenntniss des Menschen Michelangelo gewinnen lässt. Er erscheint als der Mittelpunkt eines grossen Kreises; von allen Seiten erfordert man seinen Rath in künstlerischen, ihm Nahestehende auch in ihren privaten Angelegenheiten. So wendet sich Ammanati wiederholt an ihn, und wünscht ein Gutachten über seinen Entwurf für den Neptun (No. CCCXXVII), aus Bologna schreibt der Prior von San Martino in Sachen des Altarbildes, das Matteo Malvezzi für die Kirche stiften will; (No. CCLXXV), der Duca di Sessa wünscht für sein Grabdenkmal wenigstens den Rath Michelangelo's, da er sonst nichts von ihm erhalten kann (No. CCXXIX); Leone Leoni, so selbstbewusst sonst, berichtet ihm über seine Arbeiten in Mailand (No. CCCXXXVI) u. s. w. Was er für seine eigene Familie gewesen ist, das war ja aus zahlreichen Briefen längst bekannt

und wird in den hier mitgetheilten wieder bestätigt. An kleinen Notizen, die das Bild vom Leben Michelangelo's bereichern, fehlt es nicht: es sei auf die knappe Schilderung von seinem Hausgarten, in dem ihm Bohnen, Erbsen und Salat zuwachsen, verwiesen (No. LVII). Dass Michelangelo keine liebenswürdige Natur war, wird von neuem gelehrt: Jacopo Sansovino schreibt sehr heftigen Tones an Michelangelo, der ihn bei Seite geschoben hatte (No. LXV); direct fatal berührt sein Vorgehen gegen den greisen Signorelli, der ihm Geld schuldete (No. LXXXIII).

Nicht unerheblich wird auch der Gewinn für die Biographie zahlreicher anderer Künstler sein. Raffaël's Name kommt wiederholt vor, aber die meisten Stücke, die von ihm handeln, sind bereits bekannt. Wie lange der Gegensatz zwischen den Parteien lebendig blieb, nachdem das Haupt der einen tot war, sieht man aus No. CCXXIX. Als Todfeind Raffael's bekennt sich hier auch (nach der Aussage von Michelangelo's Bruder Buonarroto) Baccio d'Agnolo, der einst in früheren Tagen mit dem Urbinaten, wie Vasari erzählt (Vp. 350), nahe verkehrt hatte (No. LIX). Besonders über Sebastiano del Piombo erfährt man vielerlei: ausser von seinen grossen Arbeiten für San Pietro in Montorio, für den Cardinal Medici (das Bild der ‚Auferweckung des Lazarus', das man nunmehr in allen Stadien der Entwicklung chronologisch ansetzen kann) ist von dem auch durch Vasari erwähnten Bildniss des Anton Francesco degli Albizzi dem Porträt des Papstes und von einer Madonna die Rede, die er für den Bischof von Salerno gemalt hatte (No. CXXXIX). Werthvolle Notizen über Giovanni da Udine werden gewonnen, dass er z. B. ausser seinen Studien in den Grotten, von denen Vasari zu erzählen weiss, durch die Lectüre des Vitruv hinter das Geheimniss der alten Stuccatur gekommen war (No. CCII), und dass er 1526 für den Papst in dessen Vigna (Villa Madama) eine Wölbung in Mosaik ausführte (No. CCLXII).

Es kann nicht verhehlt werden, dass mancherlei, das hier mitgetheilt wird, entbehrlich erscheint. Manche Briefe enthalten nur Allgemeinheiten; anderes steht mit Michelangelo's Person in so lockerem Zusammenhang, dass man sich fragt, was den Herausgeber zur Publication bewogen haben mag. So die grosse Zahl von Briefen, die von Cornelia, der Wittwe von Michelangelo's Diener Francesco Urbino, oder von dem Vormund ihrer Kinder herrühren, sich auf die Wiederverheirathung der jungen Frau und die Erbschaftsregulirung beziehen und mit grosser Breite Dinge von secundärem Interesse behandeln. Die Lectüre der Publication wird durch diese Stücke weder anregender, noch lehrreicher gemacht.

Der von dem Verf. befolgte, im Vorwort (S. V) nachdrücklich vertretene Grundsatz, die Briefe mit allen Eigenheiten der Schreibung zum Abdruck zu bringen, bedeutet für den Kunsthistoriker eine gelegentlich nicht geringe Erschwerung. Ihm ist es gleichgültig zu wissen, wie Michelangelo's Steinmetzen oder wer sonst in seinem Kreise die Sprache handhabten und die Orthographie brauchten resp. missbrauchten; die

Form tritt für ihn ganz gegen den Inhalt zurück. Und für Kunsthistoriker ist doch wohl die Publication in erster Linie bestimmt. Sind einzelne Stücke für den Philologen in der That so besonders wichtig, so empfahl sich vielleicht gelegentlich Wiederabdruck in einem Fachorgan. Auf diese Weise wäre die Arbeit, die ganze Sammlung durchzulesen, sicherlich wesentlich erleichtert worden.

Jedem einzelnen Stück hat der Verf. Noten beigegeben zur Erläuterung des Inhalts, zur Charakteristik der Briefschreiber oder der in den Briefen genannten Personen u. s. w. Manchmal sind diese Noten ausgedehnt und überreich, gelegentlich hätte das eine oder andere noch hinzugefügt werden können. So No. CCLXXV eine Bemerkung darüber, dass das von Matteo Malvezzi bestellte Altarbild in San Martino in Bologna schliesslich von Girolamo Siciolante ausgeführt worden ist (Vasari VII p. 572; Lamo, Graticola p. 32/33); so No. CLI eine kurze Erklärung, was unter den le piture della Sala zu verstehen ist. Ohne Zweifel das, was die Schüler Raffael's im Konstantinssaal angefangen hatten. Irrig ist, was der Verf. in No. CXLVII dem Text des Briefes erläuternd hinzufügt. Es handelt sich um den Satz: dirite a messer Francescho Burgarino (i. e. Pier Francesco Borgherini) e a Leonardo selaro (Sellajo), che 'l compatre Sebastiano fa monte melio le figure de sote che non sono quellie de sopra. Das bezieht sich nicht auf das, was die Schüler Raffael's in der letzten Stanze begonnen hatten, sondern einzig und allein, wie die Erwähnung Borgherini's beweist, auf Sebastiano's Arbeiten in S. Pietro in Montorio: die figure de sopra sind die zwei seit 1516 vollendeten Propheten, die unteren Figuren die weitere Ausmalung der Kapelle, also zunächst die „Transfiguration."

Die kleinen Ausstellungen werden nichts ändern an dem Gesammturtheil über die Publication. Dieses hat dahin zu lauten, dass seit den Veröffentlichungen Milanesi's die Michelangelo-Forschung keine so wichtige Bereicherung ihres urkundlichen Materials erhalten hat, als sie in Frey's Sammlung geboten wird. *G. Gr.*

Malerei.

Eduard Flechsig, Cranachstudien. Erster Theil. Mit 20 Abbildungen. Leipzig, Karl W. Hiersemann, 1900, XIII. 313 Seiten.

Wie schon der Titel ahnen lässt, ist dieser Band nur äusserlich eine Einheit und umfasst ungleichartige, übrigens auch ungleichwerthige, Arbeiten. Der erste, grosse Aufsatz, der die Holzschnitte und die wenigen Kupferstiche Lucas Cranach des Aelteren, namentlich die frühen Arbeiten des Meisters, behandelt, scheint mir der bei weitem beste Abschnitt zu sein. Mit tief eindringender, nur selten übersubtiler Argumentation werden die Holzschnitte zeitlich geordnet. Die Grundlage ist Lippmann's grosse Publi-

cation. Flechsig kommt in mehreren Fällen, besonders durch peinlich genaue Beobachtung der Signaturform und der Gestalt des sächsischen Wappens zu einer genaueren Datirung. Die Resultate scheinen fast sämmtlich richtig, und selbst die Hartnäckigkeit, mit der der Verfasser, gegen den Augenschein, die beiden, 1506 datirten, auch als Helldunkelblätter vorkommenden, Holzschnitte in das Jahr 1509 zu versetzen sich bemüht, entbehrt nicht ganz der Berechtigung. Freilich wird nicht einmal der Versuch gemacht, darzuthun, wie denn die Drucke zu den vermeintlich falschen Daten gekommen seien.

Der zweite Abschnitt, der die vor 1522 entstandenen Tafelbilder Cranach's behandelt, ist zum grösseren Theil einwandfrei, bringt aber nicht viel Neues. Die sorgfältige Würdigung der ehemals wenig beachteten ersten Stufen der Cranach'schen Kunst bleibt dankenswerth, wenn auch mehrere des Meisters unwürdige Arbeiten ohne deutliche Betonung ihrer unzureichenden Qualität in die Darstellung hineingezogen sind, z. B. die Chemnitzer Tafeln.

Der am meisten überraschende und am ehesten anfechtbare Abscnnitt 3 enthält eine correcte, aber übermässig umständliche Darstellung der Pseudo-Grünewald-Frage (die Sache ist nicht viel erfreulicher als das Wort) und eine Antwort auf die Frage. Der Aufwand an redlicher Mühe ist zu beklagen. Die Methode der „Beweisführung“ erscheint verfehlt. Allgemein anerkannt ist heute, dass die dem Pseudo-Grünewald zugeschriebenen Gemälde Cranach'sches Gepräge im Allgemeinen tragen. Nur durch Vergleichung dieser Bilder mit den etwa gleichzeitigen beglaubigten Werken des Lucas Cranach kann festgestellt werden, ob alle oder einige der Pseudo-Grünewald-Tafeln von dem Meister selbst, ob sie aus seiner Werkstatt, ob etwa von mehreren stilkritisch fassbaren Schülern herrühren. Diese natürliche Methode wendet Flechsig nicht an. Von Lucas Cranach zuerst ganz absehend, stellt er das „Werk“ des Anonymus zusammen, indem er das Bildermaterial der Entstehungszeit nach in Gruppen ordnet. Er schreibt dem wunderlichen Doppelgänger Cranach's weit mehr Bilder zu, als irgendjemand bisher dem Pseudo-Grünewald gegeben hat. Ja sein Pseudo-Grünewald behält nur noch entfernte Aehnlichkeit mit dem Namensvetter in der älteren Litteratur. Im Grossen und Ganzen wird hier Alles zusammengestellt, was an unbezeichneten Arbeiten Cranach'schen Stiles aus der Zeit von 1516—1537 aufzufinden war. Der Verfasser irrt, wenn er glaubt, mit dieser Zusammenstellung eine Künstlerpersönlichkeit zum Leben erweckt zu haben. In der ältesten Gruppe stehen bei einander als gleichzeitige, in einem Jahre (1516) entstandene Werke eines Meisters das traurige Werkstattsbild der Kindermord in der Aschaffenburger Galerie und der stilistisch abweichende Olafsaltar in Lübeck, für den übrigens neuerdings urkundlich der Meistername gefunden sein soll.

Der monströse Anonymus wird in Holzschnitten, Titelblättern Wittenbergischen Ursprungs, im Halle'schen Heilthumsbuch entdeckt, und endlich werden ihm stilkritisch zwei Holzschnittportraits Christian II von

Dänemark gegeben, deren eines mit der Cranach-Signatur, der geflügelten Schlange — und der Zahl 1523 — bezeichnet ist. Nunmehr zieht der Verfasser die Schlinge zu, mit folgendem Schluss: Die Cranach-Signatur auf Gemälden kann wohl als Zeichen der Werkstatt aufgefasst werden, nicht aber die Cranach-Signatur auf Holzschnitten; ein mit der geflügelten Schlange signirter Holzschnitt muss von einem Gliede der Cranach-Familie herrühren. Dass der Pseudo-Grünewald mit dem älteren Lucas Cranach nicht identisch ist, steht hier als Prämisse. Also ist der neu construirte Meister niemand anders als Hans Cranach, der Sohn des Meisters, der als talentvoller Maler und Zeichner gerühmt wird und 1537 starb. Endlich, da „erwiesen“ ist, dass Hans Cranach, der Pseudo-Grünewald, auch die Drachensignatur führte, prüft Flechsig alle bezeichneten, bisher als authentische Arbeiten des Lucas betrachteten Gemälde und kommt zu dem wunderlichen Resultat, dass fast alle signirten, zwischen 1520 und 1537 entstandenen Cranach-Bilder von Hans und nicht von Lucas gemalt seien.

Dass dieser Hypothesenbau schlecht fundirt ist, kann nicht verborgen bleiben. Welche seltsame Wendung hat die unglückliche Angelegenheit genommen! Ehemals meinte man, der Pseudo-Grünewald könnte mit Lucas Cranach nicht identisch sein, weil alle seine Schöpfungen der bekannten Signatur entbehrten, und heute schliesst man, der Anonymus sei Hans Cranach, aus keinem anderen Grunde, als weil er sich der Signatur bedient habe. Früher konnte debattirt werden. Man stellte die durch Signatur beglaubigten Schöpfungen des Lucas Cranach neben die Werke des Anonymus und demonstrirte Stilübereinstimmung oder Stilabweichung. Damit wäre es nun aus. Der Pseudo-Grünewald wäre identisch zwar nicht mit Lucas Cranach, wohl aber mit dem Meister, den wir bisher für Lucas Cranach hielten, nämlich mit dem führenden Meister der Cranach-Werkstatt in der kritischen Periode. Flechsig hat die Angelegenheit auf ein todtes Geleise geschoben.

Der sonderbare Versuch, den Vater auszuschalten und an seine Stelle den Sohn zu setzen, scheint mir ganz verfehlt. Nur die schärfste Kritik der Qualität kann uns Klarheit schaffen über den ausgebreiteten Werkstattsbetrieb, den Lucas Cranach bald nach seiner Uebersiedelung in sächsisches Land leitete. Von solcher Kritik ist in Flechsig's Ausführungen wenig zu merken. Jämmerliche, mittelmässige und vortreffliche Tafeln werden als gleichzeitig entstandene Schöpfungen des Hans Cranach aufgezählt. Schon zwischen 1515 und 1520 waren an mehreren Orten in Nord- und Ostdeutschland zumeist recht grobe Maler thätig, die in der Cranach'schen Werkstätte gelernt hatten. Viel von ihren Arbeiten, wie auch viel von dem Wittenbergischen Schulgut wird herangezogen, die Schwäche der Handwerkswaare als jugendliche Unsicherheit gedeutet und eine kuriose Entwickelungslinie des Meisters aufgezeichnet. Man sollte doch meinen, dass Cranach's Sohn gerade mit seinen Erstlingsarbeiten der Art des Vaters nahe stände und sich später immer deutlicher mit

seinem Stile von dem älteren Meister trennen würde. In Flechsig's hypothetischer Darstellung ist's umgekehrt. Die Jugendwerke des Hans sind von den gleichzeitigen Arbeiten des Lucas so weit entfernt, dass eine Identificirung a limine abgewiesen wird. Später ist die Stilverwandtschaft so gross, dass Flechsig seine Creaturen nicht mehr sicher unterscheiden kann und in manchem Fall in Verlegenheit geräth, ob er ein um 1525 entstandenes Gemälde dem Lucas oder Hans zuschreiben solle.

Das weite Bildermaterial, das hier irrthümlich zusammengehäuft ist als das „Werk" des 1537, in jugendlichem Alter verstorbenen Hans Cranach's fällt leicht wieder auseinander — in drei grosse Gruppen. Alle mit der Signatur versehenen Tafeln, soweit sie die höchste Qualität aufweisen, werden, bis etwa wirksame Gründe dagegen sprechen, wie bisher als Arbeiten des Schulhauptes, des älteren Lucas Cranach, angesehen werden. Diese feste Grundlage zu opfern, liegt kein dringender Anlass vor. Flechsig's stilkritisches Bedenken, dass ein Werk, wie „der Cardinal Albrecht als Hieronymus" (in Berlin, von 1527) an und für sich nicht von derselben Hand sein könne wie die hübschen Madonnenbilder von 1518, verstehe ich nicht.

Eine zweite Gruppe guter Bilder, die der Signatur entbehren, im Wesentlichen die Werke, die in der älteren Litteratur dem Pseudo-Grünewald zugeschrieben wurden, halte ich auch für Arbeiten des Lucas Cranach — mit einigen Einschränkungen. Diese zuerst von Scheibler vertretene Auffassung scheint nach der Dresdener Ausstellung siegreich. Doch liesse sich über die Identificirung etwa noch mit verständigen Gründen debattiren.

Die dritte Gruppe enthält Arbeiten mehrerer mehr oder weniger mittelmässiger Maler aus der Gefolgschaft Cranach's. Ein oder die andere kleinere Persönlichkeit lässt sich hier wohl noch erkennen. Vielleicht werden auch Anhaltspunkte gefunden, die Arbeit des 1537 gestorbenen Hans Cranach herauszusondern. Einige der Aschaffenburger Tafeln, nach denen Flechsig mit Vorliebe seinen Pseudo-Grünewald charakterisirt, stechen hervor als Erzeugnisse eines ziemlich talentlosen, namentlich in der Färbung ärmlichen Malers, dessen trockenes Wesen etwa auch im Halle'schen Altar und sonst hie und da im Cranach'schen Schulgut auftaucht.

Die erwünschte Untersuchung der Wittenbergischen Holzschnitte, des Halle'schen Heilthumsbuches wird vermuthlich ein Ergebniss bringen, das dem Resultate der Bilderprüfung entspricht. Neben dem Hauptmeister Lucas, von dem ganz wenige Blätter im Heilthumsbuche herrühren mögen, waren Schüler thätig, unter ihnen vielleicht Hans Cranach. Wer Flechsig's Schluss, dass im Holzschnitt nur ein Mitglied der Cranach-Familie der Schlangensignatur sich bedienen durfte, für bündig hält, mag von dem Bildniss Christian II ausgehend das „Werk" des Hans Cranach zusammenstellen aus Holzschnitten, namentlich Titelblättern und mag selbst einige Bilder hinzufügen. Die Persönlichkeit des auf

diesem mir etwas zweifelhaftem Wege gefundenen Meisters wird sich nicht sehr imponirend ausnehmen. Falls Malereien, wie der traurige Annaberger Altar, als seine Arbeiten festgestellt werden, so war Hans Cranach gewiss nie der führende Meister in der Werkstatt seines Vaters und hat mit dem Pseudo-Grünewald nicht das Mindeste zu thun.

Einen Rückschritt bedeutet Flechsig's Buch insofern, wie die Gestalt des Hauptmeisters zerstört, und insofern, wie die von Schuchardt schon klar erkannte Pflicht der Kritik, die Sonderung der Meisterarbeit vom Schulgut, vernachlässigt wird. Flechsig fragt vor jedem Bild Cranach'schen Charakters: Lucas oder Hans, als ob es nichts Drittes gäbe.

Ist die eindringliche, selbständige und überaus fleissige Untersuchung, die, wenigstens soweit das mitteldeutsche Land in Betracht kommt, auf beträchtlicher Autopsie ruht, höchst anerkennenswerth, trotzdem ein Hauptresultat nicht annehmbar erscheint, so ist der schroff polemische Ton, der sich durch den ganzen Band zieht, eine ungefällige Zugabe. Die Vorgänger, namentlich Schuchardt, der mit hingebender Liebe und auffällig sicherer Kritik — für seine Zeit und seine Hülfsmittel — Cranach studirt hat, und Lippmann, dessen schöne Holzschnittpublication das Verständniss der frischen Jugendkunst des Meisters bedeutend gefördert hat, werden, wo und wie es irgend möglich ist, scharf abgekanzelt. Ist die Missachtung anerkannter Verdienste, wie der Schuchardt's, Lippmann's und Woermann's wenigstens ungefährlich, so muss der Angriff auf einen jüngeren Autor, der sich erst seit kurzem glücklich mit kunstgeschichtlicher Arbeit beschäftigt, ausdrücklich zurückgewiesen werden. Auf die kurze Voranzeige seiner Hans Cranach-Hypothese in der „Kunstchronik", hat Flechsig ebendort eine sachliche, in der Form einwandfreie Antwort empfangen, die H. Michaelson unterzeichnet war. Daraufhin hat er dem Vorwort seines Buches eine Abwehr angehängt, deren rauhes Wesen unzureichend in das Gewand ironischer Ueberlegenheit gehüllt ist. Der Gegner ist eine Dame. Aus dieser Thatsache schmiedet Flechsig Waffen, während der Umstand füglich, wenn überhaupt in Betracht gezogen, zu nichts anderem als zur Milderung seiner litterarischen Sitten hätte führen sollen.

Friedländer.

Zeitschriften.

L'Arte, Periodico di storia dell' arte medievale e moderna e d'arte applicata all' industria, diretto da **Adolfo Venturi** Anno III 1900. Roma e Milano, Danesi e Ulr. Hoepli coeditori 1899. 435 S. gr. 4⁰ mit zahlreichen Abbildungen in Licht- und Aetzdruck.

Mit dem vorliegenden Jahrgang hat das Programm unsrer Zeitschrift nach zwei Seiten eine wesentliche Aenderung erfahren. Nach der persönlichen durch den Rücktritt Domenico Gnoli's von der Redaction, der,

wenn auch schon bisher der Löwenantheil an letzterer Adolfo Venturi zugefallen war, doch wegen der ausgebreiteten Kenntnisse und dem feinen Verständnisse Gnoli's namentlich für die Kunstwerke der Renaissance Rom's sehr zu bedauern ist; nach der sachlichen durch Einbeziehung der Schöpfungen der Kunstindustrie in ihren Stoffkreis. Die Nothwendigkeit hierzu scheint uns nicht unabweislich vorgelegen zu haben, da ja die in Frage stehenden Zweige des künstlerischen Schaffens in der durch Camillo Boito mit voller Sachkenntniss geleiteten, vom Verleger U. Hoepli glänzend ausgestatteten „Arte decorativa italiana" ein in jeder Beziehung auf der Höhe der Aufgabe stehendes Organ schon besitzen. Ja es ist geradezu bedauerlich, dass durch die bedingte Modification ein Theil des ohnehin beschränkten Umfanges unsrer Zeitschrift den Interessen der bildenden Künste im engern Sinne entzogen wird. —

Der dritte Jahrgang derselben beginnt mit einer Monographie über den bisher wenig gekannten und beachteten Maler und Architekten Lelio Orsi da Novellara (1511—1587) aus der Feder Giov. Batt. Toschi's, der wir schon manchen gründlichen Beitrag zur italienischen Kunstgeschichte zu verdanken haben (Antelami's Sculpturen am Dom von Borgo Sandonnino. Donatello's Reliefcompositionen, S. Ambrogio in Mailand und die Frage seiner Erbauungszeit u. a. m.). Anknüpfend an die durch H. Thode in einem der vorhergehenden Jahrgänge des Archivio storico dell'Arte (III, 1890 pag. 366 ff.) aus Anlass der Besprechung eines Freskencyklus des Meisters gegebene Anregung und gestützt auf das erst in den letzten Jahren über ihn zu Tage geförderte archivalische Material (Cel. Malagoli, Memorie storiche di Lelio Orsi. Guastalla 1892 und Franc. Malaguzzi, Notizie di artisti reggiani. Reggio 1892) giebt der Verfasser vorerst einen biographischen Abriss, der indess noch immer mager genug ausfällt, da er uns ausser dem Geburtsort (Novellara), den hauptsächlichsten Stätten der Wirksamkeit des Künstlers (Novellara und Umgebung, sowie Reggio), einer Reise desselben nach Venedig und Rom im Gefolge seiner Protectoren der Grafen Gonzaga, Herrn von Novellara, einer in Folge der Betheiligung am Morde eines Bojardo erfolgten mehrjährigen Verbannung aus Reggio, endlich der Feststellung seiner Lebenszeit keine nähere Daten enthüllt. Ausgiebiger ist die Ausbeute Toschi's betreffs der noch vorhandenen Werke des Meisters, dessen künstlerischen Charakter er als vorzugsweise durch Correggio und Michelangelo beeinflusst kennzeichnet. Ausser der wenig (auch durch H. Thode in seinem citirten Aufsatze nicht) beachteten Geburt Christi im Pal. Pitti und der urkundlich beglaubigten Zeichnung zu einem darnach von andrer Hand ausgeführten Madonnenbilde in der Kirche Madonna della Ghiara zu Reggio, weist Toschi als Schöpfungen Orsi's nach: die Darstellung des Leichnams Christi zwischen den Gestalten einer Caritas und Stärke in der Galerie zu Modena, wozu sich die bei der Ausführung etwas veränderte Compositionsskizze unter den Handzeichnungen der Uffizien findet (Nr. 2001 ebendort auch mehrere andre Blätter von ihm, zumeist decorativen Charakters; in der Albertina

ebenfalls vier Zeichnungen, davon zwei bezeichnet); ein Martyrium des hl. Lorenzo (völlig verdorben) und eine hl. Familie in der von Lelio erbauten Pfarrkirche von Novellara; einige dem völligen Ruin verfallene Freskenreste in Privatpalästen ebendort; eine Geburt Christi aus der Kirche Corpus Domini in Reggio (jetzt in Privatbesitz daselbst) worin uns eine wenig erfreuliche Nachahmung der „Nacht“ Correggio's entgegentritt, sowie endlich zwei völlig übermalte und verdorbene Bilder der Galerie von Parma. Ausserhalb Italien's bewahrt die Nationalgalerie zu London zwei (aus der Sammlung Scarpa in La Motta angekaufte) Bilder Orsi's: einen Christus auf dem Gange nach Emaus und einen Gekreuzigten; die Berliner Galerie einen Christus am Kreuz (jetzt in der Galerie zu Halle ausgestellt). Der ihm von Corr. Ricci zugetheilte Raub des Ganymed in der Galerie zu Modena (Fresko, aus Novellara stammend) dürfte doch — auch nach Toschi's Ansicht — dem Correggio, als dessen Werk er seit jeher gilt, belassen werden. Von Schöpfungen decorativen Charakters hat Toschi — ausser den Fresken des Casino bei Novellara, die wir durch H. Thode kennen lernten — folgende als Arbeiten Orsi's erkannt: den achteckigen breiten Rahmen des Ganymedbildes in Modena, dessen Fries eine sog. Verzura (Putten in den Ranken einer Pergola sich wiegend), dann weibliche Masken verschiedenen Alters zeigen; Reste einer Freske (jetzt in S. Paolo zu Parma, neben dem von Correggio ausgemalten Zimmer aufbewahrt) mit einem nackten, auf einer Brustwehr reitenden Putto in kühnster Verkürzung und dem Fragment einer Darstellung der Sintflut, dessen Figuren die deutliche Befruchtung durch die Schöpfungen Michelangelo's und Raffael's zeigen; mehrere Entwürfe zu einem Fries figürlicher Darstellung in der Sammlung von Handzeichnungen der Uffizien, dort als Aspertini und Polidoro da Caravaggio ausgestellt; ferner zwei Blatt Zeichnungen zu demselben Fries im Museum zu Lille und eine Skizze (anscheinend eine nackte Daphne in den Lorbeer verwandelt) im Louvre, diese letzte aber nicht zu der vorhergehenden Folge gehörend; sodann den Fries eines Saales des Castells von Querciola (Provinz Reggio), von dem Toschi nachweist, dass er zwischen 1535 und 1549 entstand, also noch ehe Orsi Rom gesehen hatte, wie in der That die phantastischen in Ranken auslaufenden Menschengestalten, die darin als Wappenhalter fungiren, die Putten, die Land- und Meerungethüme, die nackten antiken Götter neben geharnischten Rittersgestalten, die darin vorkommen, auf das Vorbild Giulio Romano's weisen, dessen Arbeiten in dem nahen Mantua auf unsern Helden bestimmend eingewirkt haben; endlich die Entwürfe zu zwei Decken im Besitze eines Privatsammlers in Carpi. Auch die Decken- und Friesdecoration dreier Säle in der Rocca von Novellara, in der ausser den gewohnten phantastischen Figurenmotiven auch Grottesken und landschaftliche Scenerien Anwendung gefunden haben, nimmt der Verfasser gewiss mit Recht für Orsi in Anspruch. Von seiner Befähigung als Architekt giebt nur noch der reich mit Sculpturen geschmückte Entwurf zu einem Kirchenportal in der Sammlung der École des beaux-arts

zu Paris, sowie die Façade der Kirche S. Stefano zu Novellara, letztere in ihrer trocken-akademischen Conception nicht eben eine günstige Vorstellung. Mehrere Zeichnungen von seiner Hand zu Gegenständen der Kunstindustrie (Fächergriff, Wiegen) in der Uffiziensammlung geben schliesslich Toschi Veranlassung Orsi auch den Entwurf einer silbernen Pax mit dem Gekreuzigten zwischen den hl. Grisante und Daria in reichornamentirter Umrahmung in der Kathedrale zu Reggio vermuthungsweise zuzutheilen. Ueberblickt man so die mannigfache Thätigkeit Orsi's auf den verschiedenen Gebieten der Kunst, so muss man dem Verfasser Recht geben, wenn er dem Meister für den kleinen Hof der Gonzaga von Novellara dieselbe Rolle und Bedeutung zumisst, die Giulio Romano für ihre prachtliebenden reicheren Familienbrüder zu Mantua zugefallen war. —

P. Bacci giebt in einem kürzern Artikel von bisher z. Th. unbekannten Urkunden gestützte Nachrichten über Arbeiten der Florentiner Maler Coppo di Marcoaldo und seines Sohnes Salerno in Siena und Pistoja. Als Theilnehmer der Schlacht von Montaperti kriegsgefangen nach Siena gebracht, malte Coppo dort für eine Kapelle von S. Maria dei Servi im Jahre 1261 eine noch existirende Madonna in trono mit dem Kinde, in deren Composition, Gewandanordnung, Farbengebung er noch durchaus in byzantinischen Geleisen wandelt, während sich im Ausdruck der Köpfe das Morgenroth selbstständiger Empfindung verräth. Vier Jahre darauf finden wir den Meister in Pistoja, wo er eine Wand der Kapelle des h. Jacobus am Dom mit (seither lange untergegangenen) Fresken, und den Einbanddeckel eines Evangeliars (? testavangleli) mit einem Bilde auf Goldgrund zu schmücken hat. Und neun Jahre später, 1274 erhält er zusammen mit seinem Sohne den Auftrag für das Hochaltarbild (eine Madonna in trono) und einen Crucifixus, der über dem Chorlettner aufgestellt werden soll, für die Kathedrale derselben Stadt, die er in der Zwischenzeit gar nicht verlassen zu haben scheint. Denn während ihn die Urkunde vom Jahre 1265 als Coppo Fiorentino bezeichnet, begnügt sich jene von 1274 ihn mit Maestro Coppo, also gleichsam als Bürger von Pistoja zu nennen, und macht sich anheischig, den Sohn durch Erlag der Schuldsumme aus dem für die bestellten Gemälde zu zahlenden Honorare aus dem Schuldgefängnisse zu befreien. Von den erwähnten beiden Arbeiten ist das Crucifix noch in der Domsacristei vorhanden: die namentlich in den Extremitäten und im Gesichtsausdruck missgeformte Gestalt des Erlösers möchte Bacci als Werk des Sohnes ansprechen, während die sechs an der Rückwand des Kreuzes ausgeführten kleinen Passionsscenen durch ihre richtige, delicate und detaillirte Zeichnung ihm die Hand des Vaters zu verrathen scheinen.

E. Schweitzer macht die bei Gelegenheit der Esposizione d'arte sacra im Jahre 1899 im bischöflichen Palast zu Cremona aus den Kirchen und dem Privatbesitz vereinigten Gemälde jener Localschule zum Gegenstande einer eingehenden, reich mit photographischen Reproductionen ge-

schmückten Studie, aus der wir manches Neue über die Meister und Werke dieser von der Kunstforschung bisher nicht der verdienten Aufmerksamkeit gewürdigten Schule erfahren. Zuerst werden nach den jüngst erschlossenen urkundlichen Quellen die biographischen Daten ihres Hauptmeisters Boccaccino mitgetheilt, und daran eine Besprechung der ausgestellten, sowie eine Aufzählung der sonstigen Bilder desselben geschlossen, leider ohne Reproduction von wenigstens einigen davon. Sodann folgt Galeazzo Campi (1477—1536), nach derselben Methode und mit einigen Illustrationen seiner Schöpfungen vorgeführt; Tommaso Aleni, il Fadino, mit einem einzigen Werke, dem bez. Presepio (1515) im Museo civico zu Cremona (ein zweites Bild von ihm besitzt nur noch seit kurzem die Brera, bez. und datirt 1500); die ausserhalb Cremona fast gänzlich unbekannten Quattrocentisten Lorenzo Becci, Francesco und Filippo Tacconi, Galeazzo Rivelli und Antonio Cicognara, von denen nur sehr wenige, zum Theil auch gar keine Bilder mehr existiren. Endlich die beiden Meister die den Uebergang zum Cinquecento charakterisiren: Altobello Melone, von dem ausser den Fresken im Dom nur noch eine (von andern übrigens dem Gal. Campi zugetheilte) Madonna in S. Abbondio in seiner Vaterstadt vorhanden ist; und G. Franc. Bembo, von dem wir ausser den beiden Fresken im Dom nur das eine bez. und 1524 datirte Bild in S. Pietro kennen, eine Madonna mit Heiligen und Donator darstellend, das in Composition und Attituden auf Raffael's Madonna del baldacchino, in der Zeichnung auf das Vorbild Fra Bartolommeo's zurückgeht. Die Maler der Hochrenaissance bis zum Ausgang des XVII. Jahrhunderts waren in vier Sälen gut vertreten. Vor allem das Haupt der Schule im Cinquecento, Giulio Campi (1502—1572), der älteste Sohn Galeazzo's durch sein schönes Altarbild aus S. Abbondio vom Jahre 1527, das ihn schon stark unter dem Einfluss Romanino's zeigt, und durch das spätere Mahl in Emaus (aus dem Besitz des Cav. Noseda zu Mailand); ferner Bernardino Gatti, mit dem Vorgenannten gleichzeitig, aber schon viel mehr barocke Elemente aufweisend, die selbst sein Meisterwerk, das Presepio in S. Pietro verunstalten, von seinen zahlreichen andern Bildern, namentlich auch dem ungeheuren Fresko der Vermehrung der Brode im Refectorium derselben Kirche, den Decken- und Wandbildern in S. Sigismondo, den Fresken in S. Maria di Campagna bei Piacenza u. a. m. zu schweigen; endlich die den Ausgang der Schule repräsentirenden jüngern Brüder Giulio Campi's, Antonio und Vincenzo, sowie sein Neffe Bernardino, am vortheilhaftesten bekannt als Vollender von Solario's herrlicher Himmelfahrt Maria in der Certosa von Pavia.

In einem Artikel, worin Gust. Frizzoni die Neuerwerbungen der letzten Zeit für die alte Pinakothek zu München den Lesern unserer Zeitschrift vorführt (bez. männliches Porträt von Leon. Bassano, männliches Bildniss von Holbein, dat. 1536, Halbfigur der Madonna von Antonello da Messina, das Madonnentondo Signorelli's, aus Pal. Ginori 1894 angekauft, die Pietà von Liberale da Verona aus der Sammlung Dr. J. P. Richter's

1891 erworben, die beiden kleinen Bildchen von Agnolo Gaddi mit den hh. Nicolaus und Julian aus der Annunziata in Florenz stammend, endlich die beiden Tafeln Michael Pacher's mit den Gestalten der hh. Gregor und Augustin von dem Altarwerk zu Brixen), kommt er auch auf einige Attributionen, die noch in der neuesten Auflage von 1898 des Katalogs der Sammlung festgehalten erscheinen, zu sprechen, um sie durch seiner Ansicht nach richtigere zu ersetzen. So sieht er in dem als Paris Bordone verzeichneten männlichen Bildniss No. 1120 mit der Jahreszahl 1523 ein Werk Bernardo Licinio's; und greift für die als Leandro Bassano qualificirte Madonna in trono mit zwei Heiligen No. 1151 auf die u. E. unmotivirte Morellische Bestimmung als Schöpfung des Vaters Jacopo zurück. Wenn er aber — falls wir ihn recht verstehen — das Verdienst, Michael Pacher allgemeiner bekannt gemacht zu haben dem Franzosen A. Marguillier zuschreibt (s. dessen Artikel über den „maître oublié" (?!) in der Gazette des beaux-arts von 1894), so müssen wir doch die Priorität G. Dahlke's in dieser Richtung betonen, dessen grundlegende Studie schon 1885 im achten Bande des Repertorium erschien. Endlich scheint uns auch die Bezeichnung Pacher's als „deutscher Crivelli" wenig treffend. Es ist doch ein viel feinerer Schönheitssinn, eine viel mächtigere Flamme der Begeisterung, die die Schöpfungen des genialen Meisters von Bruneck gleichsam von innen heraus durchlodert, während der im Grunde nüchtern-trockne Eques laureatus es selbst im höchsten Pathos nicht über die äusserliche Grimasse bringt.

Valentino Leonardi (ein Name, dem wir hier zuerst begegnen) handelt in einer ausführlichen, alles bisher vorliegende Material verwerthenden Studie über den römischen Bildhauer Paolo di Mariano, den Arbeitsgenossen Isaias da Pisa und — wenigstens zeitweilig — Rivalen Mino's da Fiesole. Auch das urkundliche Material hat der Verfasser durch einige Funde im römischen Staatsarchiv vermehrt; — so durch einen Zahlungsvermerk (mitgetheilt S. 102), aus dem wir erfahren, dass Paolo nicht bloss die Statue des Apostels Andreas arbeitete, die bei Ponte Molle Aufstellung fand, sondern auch die (in Folge eines Blitzschlages im Jahre 1866, oder wie Müntz, Les Arts, I, 296, angiebt, schon 1805 zerstörte und durch eine moderne Nachbildung ersetzte) baldachinartige Aedicula, die das Standbild umschliesst; durch einen zweiten Vermerk, aus dem zu ersehen ist, dass Paolo an der Andreasstatue schon 1462 arbeitete (mitgetheilt S. 266), durch einen dritten (S. 267), der ihn noch zwei Jahre vor seinem Tode mit der Arbeit an einer Marmorabschrankung vor der Kirche S. Marco beschäftigt zeigt. Mehrere Vermerke endlich (S. 259 ff.) beziehen sich auf eine Statue des Apostels Paulus, die bald als „super scalis basilicae S. Petri", bald als „pro pulpito benedictionis dictae basilicae" bestimmt angeführt erscheint (es ist damit nicht die Statue gemeint, die heute im Gange zur Sacristei von S. Peter dem Titelheiligen der Kirche gegenüber aufgestellt ist; denn diese beiden Standbilder, auch Werke Paolo's und seiner Bottega, werden in den Rechnungen stets zusammen

und zur Aufstellung „a pede le scale“ bestimmt angeführt). Es kann sich in den fraglichen Vermerken sonach, wie Leonardi sehr plausibel annimmt, nur um das zur Zeit Clemens VII aus S. Peter nach der Engelsbrücke versetzte Standbild des hl. Paulus handeln, — welches also ursprünglich bestimmt gewesen zu sein scheint, den Eingang zur Loggia della benedizione von dem obern Planum der Freitreppe vor S. Peter aus zuschmücken, während die beiden anderen Statuen der Apostelfürsten am Fusse der letzteren Aufstellung fanden. Die wappenhaltenden Engel über der im Jahre 1460 hergestellten „porta che va in tinello“ im Vatican (Phot. Anderson 2229, vgl. Müntz, Les Arts I, 275), in denen Steinmann (Rom und die Renaissance, Leipzig 1899, S. 20), auf das eben angezogene Document gestützt, die Hand Paolo's erkennen zu müssen glaubte, theilt Leonardi einem „cattivo scalpellino toscano“ zu, indem er ausser den stilistischen Merkmalen als Zeugniss die in dem urkundlichen Vermerk über diese Arbeit erwähnten „compagni“ allegirt. Auch wir müssen ihm darin Recht geben, dass die beiden Putti aber auch gar nichts von der plumpen, eckigen Weise Paolo's in ähnlichen beglaubigten Werken seines Meissels, wie von deren absolut grazielosen Bewegungsmotiven an sich haben. Dagegen stehen sie den Putten am Tebaldigrabmal (1466), den Wappenengeln am Sockel des Roverellagrabmals, ja selbst noch den späten (1509) Genien am Gianellimonument zu Ancona nahe. Wir möchten sie desshalb als Jugendarbeit Giov. Dalmata's in Anspruch nehmen, als er noch ganz unter dem Einfluss Mino's stand (vgl. z. B. dessen Inschriftengel am Grabmal Giugni, 1466 und Pietro Riario, 1474), aber trotzdem in der Bottega Paolo's beschäftigt gewesen sein konnte. Den Zahlungsvermerk vom 25. Januar 1463 über eine Büste Pius II (Müntz I, 276) bringt Leonardi nicht mit dem erst jüngst aus der Villa Pius V an's Tageslicht gezogenen, jetzt in einem der Säle des Appartamento Borgia aufgestellten Marmorportrait in Verbindung; fast scheint es, als ob dasselbe seiner Aufmerksamkeit entgangen wäre. Hingegen theilt er die Statue des Apostels Andreas, die im Gange zur Sacristei von S. Peter steht, ohne Zögern Paolo Romano zu! Schon ein Blick auf die üppigen, von Paolo's strenger, ja trockener Art durchaus verschiedenen Gewandmotive und ihre virtuose Behandlung, ferner die Anwendung verschiedener Marmorsorten (Mantel und Kreuz in Portasanta-, die Figur selbst in Carraramarmor), die das Quattrocento nicht kannte und erst das spätere Cinquecento aus der spätrömischen Sculptur wieder aufnahm, hätte Leonardi von dieser irrthümlichen Attribution abhalten sollen. Auch erwähnen die Zahlungsvermerke für das Tabernakel der Hauptesreliquie des hl. Andreas nirgends einer dafür ausgeführten Statue, — ebensowenig wie die frühesten litterarischen Quellen (Onofrio Panvinio um 1550, Att. Serrano vor 1585, Tib. Alfarano um 1580). Dagegen geben uns Pom. Ugonio (Historia delle stazioni die Roma 1588 pag. 99) und Fr. M. Torrigio (Le sacre grotte vaticane 1639 pag. 231) übereinstimmend die Nachricht, die in Rede stehende Statue sei von Franc. Bandini Piccolomini, Erzbischof von Siena und Urenkel Pius II im Jahre

1570 für den Altar des Heiligen (über dem sich das ihm von Pius II errichtete Tabernakel befand) gestiftet worden; ja Torrigio theilt sogar den Wortlaut der von ihm selbst noch gelesenen Inschrift vom Sockel der Statue mit, worin der Erzbischof sich ausdrücklich als Stifter des Bildwerkes bezeichnet. Bei dem Stilcharakter der im Sacristeigange stehenden Statue kann nicht der geringste Zweifel darüber obwalten, dass wir in ihr die Stiftung des Nachkommen Pius II vor Augen haben.

A. Venturi giebt uns in einem längeren reichillustrirten Artikel eine kritische Uebersicht der in der Nationalgalerie zu Budapest vorhandenen italienischen Gemälde. Er beginnt mit der allegorischen Gestalt der Gartencultur von Michele Ongaro, dem einzigen bisher bekannten Werke des Künstlers, das er einer Anzahl analoger Darstellungen von Einzelfiguren anreiht, die im Atelier Cosimo Tura's seit 1458 als Schmuck für das Studio des Herzogs Borso d'Este entstanden, und wovon eine von des Meisters eigener Hand in der Sammlung Layard zu Venedig, sowie von Schülerhänden zwei bei Marchese Strozzi in Florenz und eine seit 1894 im Berliner Museum vorhanden sind. Die letztere ist dort dem Fr. Cossa zugeschrieben, während sie Venturi einem Nachfolger Tura's zutheilt, von dem er auch in der Budapester Galerie zwei musicirende Engel nachweisen zu können meint. Als eine Arbeit Ercole de Roberti's hat er daselbst ausser der schon von Thausing und Harck nachgewiesenen Skizze eines vom Rücken gesehenen Reiters, die Federzeichnung eines Triumphs des Königs David erkannt, dem er einige andere auch von ihm zuerst agnoscirte Blätter Roberti's anreiht: so die Kreuzigung No. 2144 in München, eine Pietà (No. 75) und die Gefangennahme eines Märtyrers (No. 52, 4, 24, 96), beide im British-Museum. Bei Besprechung der schönen Halbfigur Johannes d. Ev. von Ercole Grandi, erfahren wir, dass der Verfasser jetzt ausser ihr von allen den ihm in seinem Aufsatze im ersten Bande des Archivio storico dell' arte zugetheilten Bildern nur noch das Bild in der National-Gallery, die dazugehörige Lunette bei den Erben Lombardi in Ferrara und die Deckendecoration im Pal. Scrofa - Calcagnini ebendaselbst als Arbeiten Grandi's gelten lässt. Von den drei Bildern Franc. Francia's scheint dem Verfasser nur No. 48 diese Zuweisung zu verdienen, während er in den beiden anderen die Hand Giacomo's und Giulio's erkennt. Ein Blick auf die beigegebene Reproduction genügt, um uns von der Richtigkeit seiner Umtaufe der Verlobung der hl. Katharina, die der Katalog dem Marco Palmezzano zuschreibt, auf Bertucci da Faenza zu überzeugen. Bei der Pietà, No. 46, einer bezeichneten Arbeit Gir. Cotignola's scheint Venturi die nahe Verwandtschaft mit Montagna's Bild gleichen Sujets in der Vaticana entgangen zu sein: in der That ist jene nichts weiter als eine etwas veränderte, durchaus verwässerte Replik des letzteren, einer Kraftschöpfung des vicentiner Meisters. Bei Correggio's Madonna del Latte tritt der Verfasser für die Echtheit des Budapester Bildes im Gegensatz zu dessen alter Copie in der Ermitage (deren Priorität Harck betont hatte) ein und stellt die dem Parmigianino zugetheilte heil. Familie No. 170 seinem

späteren Namensvetter Girolamo, il Bedolo († 1570) mit vollem Rechte zurück, in dessen Arbeiten die correggeske Tradition sich gleichsam zu kalter Manier versteinert. Auch darin müssen wir Venturi Recht geben, dass er die beiden als Giorgione geltenden Bilder der Galerie, das Fragment der beiden Hirten und das Bildniss Ant. Broccardo's dem Meister abspricht. Für das letztere giebt er die plausible Zuschreibung an B. Licinio; dagegen hält er das als S. del Piombo katalogisirte männliche Bildniss No. 80 für einen echten Giorgione. Nicht unbedingt vermögen wir dem Verfasser zuzustimmen, wenn er mit dem Katalog in No. 90 ein Bildniss von Lotto's Hand sieht. Der schmachtende Augenaufschlag des allem Anscheine nach übrigens stark übermalten Antlitzes ist ebensowenig im Sinne des Meisters, wie die theatralische nichtssagende Geste der Hand. Viel eher möchten wir den Schöpfer des in Rede stehenden Werkes etwa in der Umgebung Pordenone's suchen.

Aus Enrico Mauceri's Artikel über die Arbeiten Andrea Sansovino's und seiner Schüler in Rom erfahren wir kaum etwas Neues, es sei denn, dass der Verfasser die Madonnengruppen über den Portalen von S. Giacomo a Ripetta (richtiger S. Maria in Porta Paradisi oder in Augusta) und von S. Maria dell' Anima für Andrea in Anspruch nimmt. Was das erstere Werk betrifft, so scheint uns dafür die Annahme der Autorschaft Jacopo Sansovino's viel berechtigter (s. Cicerone 8. Aufl., Register S. 87). Wir begegnen darin allen den Eigenthümlichkeiten, welche die vorvenezianischen Arbeiten Jacopo's auszeichnen: dem Contrapost (wenn man so sagen darf) zwischen der unteren und oberen Körperhälfte; der fast zu üppigen Fülle der Formen; der überreichen, oft gesuchten und nicht genügend motivirten Gewandbehandlung (vgl. namentlich das Relief Nr. 231 im Berliner Museum); der schmalen Gesichtsbildung mit ihrem an Kälte wo nicht gar Starrheit streifenden physiognomischen Ausdruck und den in fast zu kräftig betonten, zu tief ausgearbeiteten welligen Strähnen angeordneten Haaren (ganz wie bei der Madonna in S. Agostino). Ganz plausibel erscheint es uns dagegen, die Madonna mit den beiden nackten Oranten zu ihrer Seite im Giebel des Hauptportals von S. Maria dell' Anima mit Andrea Sansovino in Zusammenhang zu bringen. Es spricht dafür die Anordnung der Gewänder in wenigen, majestätischen, wohldurchdachten Motiven und mit tiefer eingegrabenen Faltenzügen; der nähere Anschluss an die Antike hierin, sowie in Bildung und Ausdruck der — viel mehr als bei Jacopo — rundlichen Gesichter; die glattere, gleichsam eingefurchte Haarbehandlung; endlich bei den beiden nackten Betenden (den Seelen der Abgeschiedenen) die sorgfältige Durchbildung der Körperformen, wie sie der im Marmor stets ins Grosse und mehr oder weniger flüchtig arbeitende Schüler nie erreicht hat. Wenn Mauceri bei dieser Gelegenheit die Façade der Anima kurzweg („come si sa“) für eine Schöpfung Giuliano's da Sangallo erklärt, so muss dagegen doch Einsprache erhoben werden: im Jahre 1514, als ihr Bau begann, hatte sich der Meister, wie namentlich seine

Entwürfe für S. Lorenzo in Florenz beweisen, zu einem ganz anderen Stile durchgearbeitet, als ihn jene Façade, das Werk eines zurückgebliebenen Schülers der im Ausgang des Quattrocento zu Rom thätigen florentinischen Architekten, der Caprina, Pietrasanta, Dolci offenbart. Auch der Zutheilung des segnenden Christus über dem Grabmal Margani in S. Maria Araceli an Andrea stehen wir sehr zweifelnd gegenüber. Abgesehen davon, dass er zur Zeit des Todes Grato Margani's (1520) schon seit Jahren in Loreto beschäftigt war und kaum für eine so unbedeutende Arbeit zu haben gewesen sein dürfte, hat der Stil der Christusstatue höchstens manche Analogien mit Sansovinos Jugendwerken vom Anfang des Jahrhunderts, durchaus nichts aber von seiner Weise, wie sie sich in den loretaner Schöpfungen consolidirt, ja in mancher Hinsicht zur Manier entwickelt hatte.

Dr. Gustavo Frizzoni bringt die Fortsetzung seiner im vorigen Jahrgang begonnenen Revue über die Meister des lombardischen Quattrocento, zu der ihm der Tod des verdienten Directors der Breragalerie Anlass geboten, insofern ihm das Verdienst zukam, direct oder indirect den Ankauf von Werken der in Rede stehenden Künstler für die öffentlichen und privaten Sammlungen seiner Vaterstadt veranlasst zu haben. Diesmal ist es Ambrogio Borgognone, mit dem sich der Verfasser ausführlich beschäftigt. Interessant sind die Mittheilungen, die er über die Schicksale des Bildes in der Accademia di belle arti zu Pavia beibringt, den kreuztragenden Heiland darstellend, gefolgt von einer Schaar Karthäusern, im Hintergrunde die im Bau begriffene Certosa von Pavia. Aus dem Umstande dass an der letzteren noch das 1497 begonnene Hauptportal fehlt, lässt sich für die Entstehungszeit von Borgognone's Bild ein terminus ad quem feststellen. Die Uebertragung des — übrigens stark beschädigten — Bildes in das Museum der Certosa wäre zu wünschen; dem Interesse entsprechend, das es in gegenständlicher Hinsicht bietet, hätte es daselbst seinen einzig richtigen Platz. Zu beachten ist ferner die erst in den letzten Jahren von der Congregazione di Carità für die Brera erworbene Tafel mit dem h. Rochus in detailreicher Landschaft, der auf die ihm zu Häupten in den Wolken schwebende Madonna in Halbfigur mit den beiden Bambini aufwärts deutet. Der Charakter des Physiognomischen weist das Bild der späteren Zeit des Künstlers zu; um so befremdender ist die Unbeholfenheit, die er in der Behandlung der Landschaft verräth. Am Schlusse seines Artikels kommt Frizzoni auf den Bruder Ambrogio's, Bernardino zu sprechen. Ausser der Halbfigur des h. Rochus, bez. und dat. 1523, dem einzigen bekannten Werke desselben, dessen Erwerb für die Brera wir auch den Bemühungen Bertini's danken, ist der Verf. geneigt ihm einen beträchtlichen Antheil an den um 1690 zu Grunde gegangenen Fresken zuzuschreiben, womit Ambrogio den Chor der Incoronata zu Lodi seit 1498 ausschmückte. Die vier Tafeln mit biblischen Geschichten in einer Kapelle des gleichen Baues sind hingegen eine authentische und eigenhändige Arbeit Ambrogio's.

Federigo Hermanin setzt seine im ersten Jahrgang von L'Arte begonnenen Studien über die urbinatischen Codices der Vaticana fort. Während er dort (s. Repertorium XXII, 143) die grosse zweibändige Bibel mit den Miniaturen Florentiner Meister zum Gegenstande seiner Forschungen gemacht hatte, theilt er diesmal die Ergebnisse derselben betreffs der ferraresischen Miniatoren mit. Als ihre hervorragendste Arbeit ist der berühmte Dantecodex anzusehen, daneben noch ein Evangeliar (Cod. Urb. lat. 10), die Briefe des Apostels Paulus (No. 18) und drei Tractate des nachherigen Papstes Sixtus IV (No. 151). — Schon Venturi hatte als Schöpfer der Miniaturen des Dantecodex den Ferraresen Guglielmo Giraldi, il Magro, einen aus der Schule Cosimo Tura's im engsten Anschluss an dessen Weise hervorgegangenen Meister namhaft gemacht, der urkundlich von 1441—77 für die Este beschäftigt war, und von dem namentlich in der Estense ein Breviar von 1475 und in der Comunale von Ferrara eine Bibel (ehemals Besitz der Certosa daselbst) mit seiner sowie seines Neffen Alessandro Künstlerbezeichnung existirt. Auch das ebendort bewahrte Decretum Gratiani von 1474 hatte ihm Venturi (im IV. Bande der Gallerie nazionali italiane) zugeschrieben. Die genaue Vergleichung der Miniaturen des Breviars zu Modena und der Bibel zu Ferrara mit denen des vaticanischen Dante bestätigten Hermanin die Richtigkeit der Venturi'schen Zuschreibung, liessen ihn jedoch in dem letzteren ausser dem Pinsel der beiden Giraldi auch noch die Arbeit anderer Meister entdecken. Zwei davon konnte er nicht weiter bestimmen und bezeichnet sie nach dem in ihren Malereien vorwaltenden violetten Colorit nur mit dem Namen Violaceo I und II. Einen dritten, den talentirtesten und unabhängigsten unter allen den Schülern, die Giraldi bei seinem Werke geholfen haben, glaubt er mit jenem Franco de Russi aus Mantova identificiren zu können, der zusammen mit Tom. Crivelli 1455—58 die herrliche estensische Bibel minniirte, welche einst in Modena, jetzt im Besitz des Erzherzogs Franz Ferdinand von Este in Wien sich befindet. Franco verschwindet nämlich 1458 aus den estensischen Registern und taucht dafür in einem Verzeichniss der Miniatoren am herzogl. Hofe zu Urbino auf als „Maestro Franco da Ferrara con un garzone.“ Da er aus Ferrara kam, ist die Substitution seines letzten Wohnortes für seine eigentliche Heimath Mantua leicht erklärlich. Der Umstand, dass die seinen Charakter zeigenden Miniaturen im Dantecodex dort beginnen, wo die Gruppe der von Giraldi und seinen Schülern ausgeführten endet, lässt Hermanin vermuthen, dass Franco's Arbeit daran begann, als diejenige der genannten Ferraresen durch dessen Uebersiedlung nach Urbino entbehrlich geworden war. Ausser dem Charakter der Ferraresischen Schule verrathen seine Miniaturen in den Ornamenten paduanischen Einfluss (was sich durch seine Herkunft genugsam erklärt) und in den Typen denjenigen Piero's della Francesca, was durch die gleichzeitige Anwesenheit dieses Künstlers in Urbino motivirt erscheint. Auch der „garzone“ lässt sich in einer Anzahl weitaus schwächerer Compositionen nachweisen. (Die Miniaturen der

zweiten Hälfte des Codex von fol. 172 bis 295 wurden erst im XVII. Jahrhundert hinzugefügt; Giulio Clovio, dem man sie bisher zugeschrieben, hat damit absolut nichts zu thun). Ausser am Dante war Franco de' Russi an den drei übrigen eingangs angeführten Codices in noch hervorragenderem Masse thätig; am Evangeliar No. 10 gehört ihm ausser dem von Giraldi componirten Frontispiz alles an, ebenso sämmtliche Miniaturen der Briefe Pauli und der Schriften Sixtus IV. Namentlich in den beiden letzteren Codices kommt seine Weise völlig unabhängig von der Giraldi's zum Durchbruch, wie die dem Aufsatz Hermanin's beigegebenen recht gelungenen photographischen Reproductionen aus sämmtlichen vier Handschriften deutlich erkennen lassen. Eine compendiöse aber doch genaue Beschreibung der letzteren mit Angabe des Gegenstandes jeder Composition und deren wahrscheinlichen oder sicheren Autors beschliesst die sorgfältige Studie Hermanin s.

Den vorliegenden Jahrgang beschliesst ein Artikel Adolfo Venturi's über die Malerei Parma's im Quattrocento — oder vielmehr über einige Werke derselben, die er dem Jacopo Loschi, präsumtiven Lehrer Correggio's zutheilt. Es sind dies das einstige Hochaltarbild aus S. Domenico (jetzt in der Pinakothek), das Wunder des zu S. Pietro Martire sprechenden Gekreuzigten, sowie in vier kleineren Compositionen um das Hauptbild herum andere Scenen aus der Legende des Heiligen darstellend, das — weil es die Chiffren A. C. mit einem Kreuz darüber zeigt — von Tiraboschi dem modenesischen Intarsiator Andrea Campani (siehe Cicerone 8. Aufl. 217 l.) zugetheilt worden war, von dem man doch als Maler nichts weiss, — während sich jene Initialen viel ungezwungener — namentlich mit Rücksicht auf die Provenienz des Bildes als: Abbas Chartusiae erklären lassen. Ferner gehören dem gleichen Meister an die Fresken der zwei Kapellen im Dom, der Familie Valeri und der Comune gehörig, und ihm nahe stehen diejenigen der Capp. Ravacaldi in der Unterkirche des Domes v. J. 1460, ein Ex-voto in S. Girolamo, zwei Bilder der Pinakothek (No. 53 vermuthungsweise im Katalog dem Loschi zugeschrieben und No. 55 als Schule von Verona katalogisirt), endlich die Fresken aus dem Marienleben im Carmine. Loschi's Vorgänger und Lehrer war Bart. dei Grossi († 1464), gewesen; wie Loschi die Typen desselben überkam und stets wiederholte, so that ein Gleiches mit den seinigen Loschi's Sohn Bernardino, Zeugniss dessen seine Fresken im Schloss der Pio zu Carpi (der Cicerone macht aus ihm, selbst noch in der letzten Auflage zwei Personen, s. S. 703 b und h).

C. v. Fabriczy.

Mittheilungen über neue Forschungen.

Eine neue Kunstzeitschrift ist unter dem Titel: Rassegna d'Arte mit Beginn des laufenden Jahres von Mailänder Forschern und Kunstfreunden in's Leben gerufen worden. An ihrer Spitze stehen S. Ambrosoli, der Vorstand des Münzcabinets der Brera, der bekannte Architekt L. Beltrami, Luigi Cavenaghi, der Bilderrestaurateur von Weltruf, zugleich Director der Mailänder Kunstgewerbeschule, Corrado Ricci, Director der Gemäldegalerie der Brera, D. Sant' Ambrogio, der eifrige Kunstforscher u. a. m. Das Blatt soll in Monatsheften von 16 Seiten Grossquart, mit Illustrationen erscheinen (Jahresabonnement 10 Lire) und hat sich vor Allem die Aufgabe gestellt, den Forschungen und Mittheilungen über die Kunst Oberitalien's als Organ zu dienen, — was jedoch nicht ausschliesst, dass es seine Aufmerksamkeit auch auf die italienische Kunst im Allgemeinen ausdehnen wird. Die moderne Kunst hat es aus dem Umfange seines Stoffkreises ausgeschlossen. — Das erste Heft führte sich recht vielverheissend ein. Ambrosoli berichtet kurz über das durch den damaligen Kronprinzen, jetzigen König von Italien — bekanntlich einen gründlichen Kenner der mittelalterlichen und neuzeitlichen Numismatik Italien's und Besitzer der vielleicht vollständigsten Sammlung ihrer Producte — in's Leben gerufene Unternehmen eines „Corpus nummorum italicorum", dessen erster Band, von Gius. Ruggero redigirt, noch im Laufe des gegenwärtigen Jahres erscheinen soll. Beltrami beschäftigt sich mit der Klärung der Frage, ob die Bekrönung der Strebepfeiler des Mailänder Domes durch ungemein schlanke Pyramiden (guglie), wie sie bei dem Anfangs des XIX. Jahrhunderts erfolgten Ausbau desselben in Anwendung gebracht wurde, schon in der Absicht der ursprünglichen Meister des Baues lag, oder erst später adoptirt wurde. Zwei Pergamentskizzen vom Ende des XIV. Jahrhunderts beweisen, dass ursprünglich die fraglichen Krönungsfialen in viel weniger schlanken Verhältnissen (1 : 5 im Gegensatz zu denen der ausgeführten 1 : 11) geplant waren. Aber schon 1410 beschliesst die Fabbriceria, dass sie nach der Zeichnung Filippino's da Modena im Verhältniss von 1 : 11 der Breite zur Höhe ausgeführt werden sollen. Ihm also ist diese capitale Aenderung anzurechnen, wenn auch an ihre Realisirung erst 1518 geschritten wurde,

wie die wahrscheinlich von Cristoforo Lombardi, dem nachherigen langjährigen Dombauleiter entworfenen zwei Detailzeichnungen zu diesen „Guglie" in der Biblioteca Ambrosiana darthun. Die einzige Guglia, die nach dem ursprünglichen Verhältniss 1 : 5 hergestellt wurde, ist die bald nach 1394 erbaute sog. Guglia Carelli (an der Nordostecke der nördlichen Sacristei). Nach ihrem Muster wurden nach 1808 die vier Guglien an den beiden Querschiffsenden errichtet (weil ihre massigen Strebepfeiler eine gewichtigere Bekrönung verlangten), während für die übrigen an den Seitenschiffen die Zeichnungen Cristoforo Lombardo's als Vorbild gedient haben. — L. Cavenaghi stellt, aus Anlass der Besprechung der zu Boscoreale jüngst aufgedeckten Wandbilder fest, dass sie weder al fresco noch in enkaustischer Technik, sondern in Tempera al secco ausgeführt worden seien. — Corrado Ricci theilt einige bisher wenig bekannte und beachtete Handzeichnungen von Correggio mit: vor Allem das Presepio in der Sammlung des Earl of Pembroke (jüngst mit anderen Blättern derselben Sammlung publicirt von Arthur Strong), das einem nur noch in mehreren graphischen Nachbildungen auf uns gekommene Bild Annibal Carrarcci's als Vorbild gedient hat, sodann andere, mehr flüchtige Skizzen in der Akademie zu New Haven (erster Gedanke zur Madonna del latte in Budapest) in den Uffizien (No. 1947, — dort sollen sich noch mehrere, bisher ganz unbekannte Zeichnungen Correggio's vorfinden, deren Publication wir von ihrem Entdecker Ch. Loeser baldigst erwarten!), im Metropolitan-Museum zu New-York (Coll. Vanderbilt No. 217), letztere von nicht ganz unbezweifelter Authenticität, wie auch die beiden Putten der Sammlung Stroganoff in Rom. — Franc. Malaguzzi theilt archivalische Belege mit, die als Schöpfer des Portals vom Pal. Stanga in Cremona, das vor etwa dreissig Jahren in's Louvre übertragen wurde, mit aller Wahrscheinlichkeit den Bildhauer Pietro da Raude oder Rhò feststellen. Durch Zeugenaussagen in einer 1509 gegen ihn erhobenen Anklage wird erhärtet, er habe „de figuris marmoreis et aliis similibus et necessariis ad ornandas domos et diversa edificia" gearbeitet, habe um 1500 die Paläste Stanga und Raimondi unter Leitung des Cremoneser Architekten Francesco della Torre detto Riccio ausgeschmückt und die Statuen für den Façadenabschluss des Domes geliefert diese letzteren sind in der That bezeugte Arbeiten Rhaude's, und sonach verdient auch die Aussage, die ihm die Ausschmückung der beiden Paläste zuweist, allen Glauben. Ausser dem Portal wäre ihm vom Pal. Stanga somit auch das prachtvolle Fragment der backsteinernen Hofhalle zuzutheilen (ob nach Plänen Riccio's bleibt fraglich). Ihre Vollendung scheint durch den bald nach 1500 erfolgten Tod des Bauherrn verhindert worden zu sein. — Eine reiche Rubrik interessanter kleinerer Notizen schliesst das Heft ab; darunter ein Bericht über den Zuwachs der Galerie zu Bergamo durch das Legat Baglioni (Cariani, Previtali, Borgognone, Guardi, Tiepolo) und eine urkundliche Notiz, die den Wiederauf- oder Ausbau der nach L. B. Alberti's Entwurfe 1463 begonnenen Kirche S. Sebastiano zu Mantua im Jahre 1499 und namentlich die Erweiterung der ursprünglichen Anlage

durch ein Kreuzschiff feststellt. — Im Anhang wird der Gesetzentwurf sammt Motivenbericht des gewesenen Ministers Gallo abgedruckt, der die Erhaltung und den Verkauf bez. Export der Kunstschätze auf neuen Grundlagen regeln soll. *C. v. F.*

Zur Abwehr.

Herr Professor Dr. Dehio in Strassburg hat sich veranlasst gesehen, auf meine Parlerstudie im 5. Heft des vorigen Jahrgangs dieser Zeitschrift, mir eine scharfe Lection zu geben, entrüstet durch das Unterfangen, seine Aufstellungen, bezüglich der Herkunft Meister Heinrich's I und seiner Stilrichtung anzuzweifeln. Hätte er sich in der Parlerlitteratur, über meine Persönlichkeit und meine Arbeiten besser orientirt, so wäre ohne Zweifel seine Entgegnung etwas milder ausgefallen.

Mein Studienkreis und mein Arbeitsfeld ist allerdings sehr verschieden von demjenigen Dehio's. Ich bin zunächst Specialforscher und Archäologe, für mich ist die auf urkundliche und litterarische Forschungen sich stützende spezielle Kunstgeschichte interessanter, als die ästhetische Richtung derselben, oder die allgemeine grosse Entwickelungsgeschichte der Formen und Typen. Wer meine zahlreichen Arbeiten auch nur einigermassen kennt, wird ganz gewiss nicht zu der Ansicht gelangen können, als wäre mir die Bearbeitung von historischem Material ungewohnt oder fremd. Im Gegentheil, der Schwerpunkt aller meiner Arbeiten liegt ja gerade in der Aufsuchung, gewissenhafter Ausnützung und kritischer Sichtung des urkundlichen und litterarischen Quellen-Materials.

Was nun die Herkunft Meister Heinrich's I betrifft, so glaube ich, dass auch in diesem Fall, die feststehenden Thatsachen und eine ruhige Erwägung der gegebenen Verhältnisse mehr ins Gewicht fallen als die Stilrichtung; jedenfalls ist die Annahme einer Kölnischen Abkunft natürlicher und wahrscheinlicher als alles andere und keineswegs eine schwach begründete Hypothese. Wenn wir die Geburtszeit des Meisters Heinrich auf ca. 1305—10 bestimmen, so war derselbe als ihm sein Sohn Peter geboren wurde 20—25 Jahre alt und im Jahre 1351, als das Fundament des Gmünder Chors gelegt wurde 41 Jahre, bei der Grundsteinlegung des Ulmer Münsters aber bereits 67, was für die kurze Zeit, die er an dem genannten Ort thätig gewesen sein muss, vollkommen stimmt. Wenn dessen Sohn Peter schon mit 23 Jahren als Dombaumeister nach Prag berufen wird, so ist das freilich eine ungewöhnliche Erscheinung, sie ist nur daraus zu erklären, dass ihm eben der anerkannte Ruhm seines Vaters zu Hilfe kam und er sich schon in Köln, wo er ganz sicher thätig war,

einen Namen gemacht hat.[1]) Auffallend ist übrigens, dass derselbe erst 1356 nach Prag kam, da sein Vorgänger Matthias von Arras schon 1352 gestorben war. Neuwirth nimmt deshalb an, was Dehio entgangen zu sein scheint, dass in der Prager Inschrift die Zahl III als VI gelesen wurde und somit das Geburtsjahr Peter's auf 1330 zu setzen wäre. Die Meinung D.'s es müsse in der verdorbenen Inschrift vor der Zahl XXIII etwas ausgefallen sein, ist paläographisch unmöglich, da der Platz dazu fehlt. Ganz

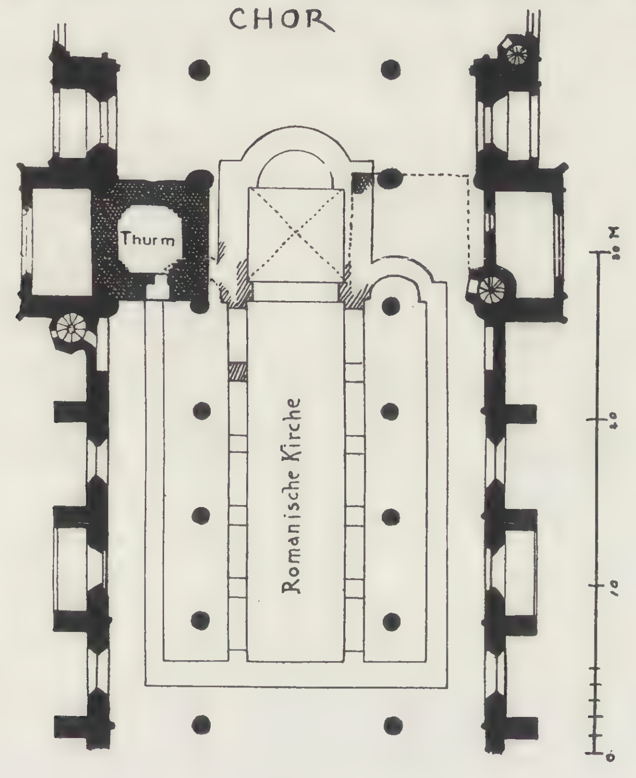


Fig. 1.

unverständlich ist mir aber, wenn D. zweifelt, ob in der betreffenden Inschrift auch wirklich Peter gemeint ist.

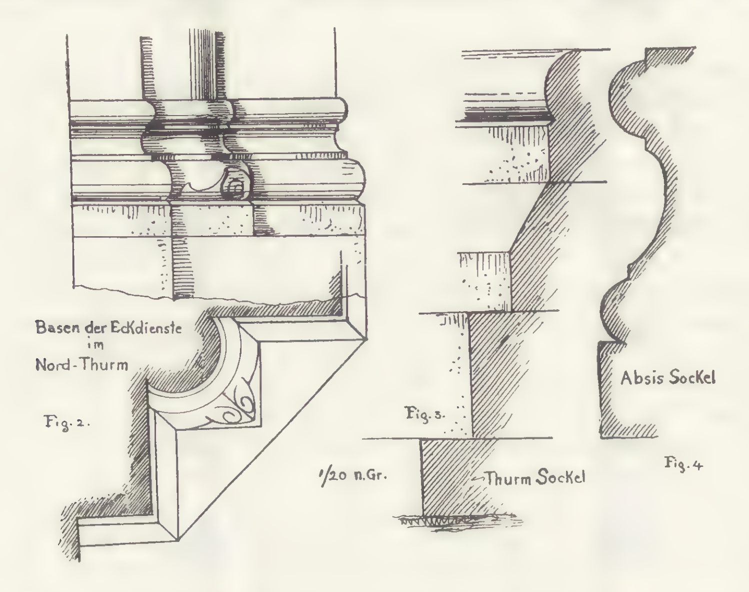
Ich will keineswegs bestreiten, dass die damaligen Meister von einem Bau zum andern gewandert sind, doch geschah das gewöhnlich zu einer Zeit, wo sie noch nirgends ansässig waren, also in ihrer Jugendzeit, wie heutigen Tages noch. Heinrich war aber als der Bau von Zwettl begann mindestens schon 33 Jahre alt, also bereits über die Zeit der gewöhnlichen

---

[1]) Wir dürfen denselben übrigens keineswegs, als einen blossen Steinmetzen, sondern wie Hasak richtig annimmt, als einen theoretisch gebildeten Architekten nud Bildhauer ansehen.

Studienzeit hinüber und schon seit 10 Jahren verheiratet. Ich glaube demnach, dass die biographischen Daten in dieser Beziehung doch auch etwas ins Gewicht fallen.

Nun kommt aber die Hauptsache der Bau der Heiligkreuzkirche in Gmünd. Man war früher der Meinung der Neubau der Kirche wäre, wie es vielfach geschah, mit dem Chor begonnen worden; neuere Forschungen und Ausgrabungen haben aber ergeben, dass ein romanischer Bau an der Stelle gestanden hat und man schon ums Jahr 1200 begann diesen älteren Bau zu erweitern, indem man zunächst zu beiden Seiten des Chores quadratische Thürme aufführte, welche wie bekannt, am Charfreitag des Jahres



1497 zusammenstürzten, was eine Inschrift in der Kirche meldet und auch sonst urkundlich beglaubigt ist.

Ich bin in der glücklichen Lage, durch das freundliche Entgegenkommen des Herrn Architekten K. Mayer, welcher im Jahre 1887 ff. die Restaurationsarbeiten an der Kirche ausführte, durch Zeichnungen, die hier erstmals veröffentlicht werden, die ursprüngliche romanische Kirche und die Stellung der Thürme aufs genaueste nachweisen zu können.

Der Grundriss Fig. 1. zeigt die Lage der ehemaligen Kirche mit ihren drei Absiden in der schlichten Anlage einer Pfeilerbasilika aus dem Anfang des zwölften Jahrhunderts, ähnlich wie in Oberstenfeld oder Sindelfingen. Das Kirchlein dessen Länge auf der Zeichnung nur den Verhältnissen entsprechend angenommen ist, da dort Nachgrabungen fehlen, wurde offenbar der, unter den Hohenstaufen sich stets mehrenden Gemeinde, bald zu enge und man entschloss sich zu einem Neubau, welcher aber sehr langsam von Statten gegangen sein muss. Zunächst wurden rechts und links Thürme gebaut, von welchem die Fundamente des nördlichen

Thurms schon im Jahre 1855 anlässlich der Tieferlegung des Plattenbodens in der Kirche aufgedeckt worden sind. Eine weitere Nachgrabung fand im Jahre 1890 statt und damals fanden sich die erwähnten Absiden, nebst den Triumphbogenvorlagen und dem Sockel des nordöstlichen Schiffpfeilers. Dadurch war es möglich die Breite der ehemaligen Kirche und die Weite eines Joches zu finden. Im Fundament des südlichen Thurmes von welchem nur der Sockel der nordöstlichen Ecke noch erhalten war, fanden sich Stücke von einem Absissokel Fig. 4. und ein Quader mit rundem Dienst. In der Auffüllung des nördlichen Thurmes dagegen ein Stück von dem Dachgesims der Kirche, welches das bekannte Schachbrettmotiv aufweist. Die Halle dieses Thurmes hatte Ecksäulen, deren Basen mit den, für die spätere Zeit so charakteristischen Eckknollen in verschiedenen Motiven versehen waren (Fig. 2). Das äussere Sockelgesims des Thurmes zeigt Fig. 3. Diese Thürme standen aber nicht, wie man bisher glaubte an der Stelle der beiden spätgothischen Kapellen, sondern genau in der Flucht des späteren Langschiffs. Von einer analogen Anordnung mit den Thürmen von St. Stephan kann also keine Rede sein, denn diese Thürme stehen ganz ausserhalb der Fluchtlinie des dortigen Schiffes.

Wann der Neubau der Heiligkreuzkirche begann, wissen wir nicht, thatsächlich befanden sich aber dort schon seit 1326 Altäre und wie früher erwähnt, wurde der Bischof Heinrich III von Augsburg im Jahre 1337 in der Kirche begraben. Unaufgeklärt bleibt freilich, wie lange das altromanische Schiff der Kirche noch gestanden und ob zur Zeit des Thurmbaus, welcher jedenfalls noch in der ersten Hälfte des XIII. Jahrhunderts erfolgt sein muss, auch schon an der Erweiterung der Kirche gebaut worden ist. Der Einsturz der Thürme erklärt sich viel natürlicher, wenn man weiss, dass dieselben nicht zur gothischen Zeit, gleichzeitig mit Schiff und Chor, sondern mindestens 100 Jahre früher aufgeführt wurden, als noch die alte Kirche im Gebrauch war. Vielleicht liess man damals noch die alten Pfeiler des romanischen Triumphbogens stehen, welche später, um den Einblick in den Chor mehr frei zu machen, entfernt wurden, und so die Katastrophe herbeiführten. Die ganze Kirche mit Ausnahme der Chorkapellen war bis zum Jahre 1491 ohne Gewölbe; eine einfache Brettertäfelung mit Fugenleisten auf der Unterseite des Dachgebälks angebracht, bildete den Abschluss nach oben. Die Thürme waren im Grundriss nicht organisch entwickelt, sie hatten die Kirche in zwei Theile getrennt und im Mittelschiff eine verhältnissmässig bescheidene Oeffnung zwischen Schiff und Chor freigelassen und es ist daher einleuchtend, wenn man gegen Ende des XV. Jahrhunderts versuchte, diesem Uebelstand abzuhelfen.

Dehio sagt weiter: „Doppelthürme in dieser Anordnung sind in der romanischen Epoche Süddeutschland's gänzlich unbekannt, sie kommen nur an den Seiten eines Langchors vor". Es ist nicht klar, was er damit meint, denn alle grösseren Kirchen Schwaben's haben oder hatten einst Chorthürme. Ich nenne als Beispiele: Ulm, Heilbronn, Esslingen, Reutlingen, Stuttgart, Augsburg; sie alle gehen mit Ausnahme von Ulm noch

in die romanische Periode zurück. Von romanischen Kirchen sind zu nennen: Ellwangen, Comburg, Murrhard, Reichenbach, Alt-Stadt-Rottweil u. s. w.

Ich komme zum dritten Punkt, dem Hallensystem. D. findet es ganz unerfindlich, wie ich dazu komme, diesen Hinweis in Verbindung mit der Herkunft Heinrich's I von Köln zu bringen. Es ist mir ebenso unerfindlich wie D. zu diesem Ausspruch kommt, denn ich habe ja nur in durchaus logischer Weise an dessen Satz angeknüpft, welcher heisst: „Wir haben also 3 Novi in Gmünd: das innere System, die Choranlage, die Stellung der Thürme". Also das innere System, d. h. Hallenanlage, Beispiel St. Stephan habe sich in Oesterreich früher ausgebildet als in Franken. Ich habe dann entgegnet; auch in Schwaben und Franken sei das Hallenmotiv nichts neues gewesen und als Beispiele Herrenberg und Bamberg angeführt. Die Zurechtweisung dass Bamberg ja nicht in Schwaben liege, war ganz verfehlt, denn ich habe ja ausdrücklich Schwaben und Franken gesagt. Mein Hinweis auf Bamberg war dadurch motivirt, weil hier die Choranlage dem Oesterreichischen System entspricht. Ob das Schiff eine Hallenanlage hatte, oder basilikal angelegt war, ist Nebensache. Anders verhält sich's mit Herrenberg; dort ist nicht bloss der Chor, sondern auch der Thurm und die Umfassungsmauern des Schiffs bis zum Dachtrauf einheitlich und gleichzeitig angelegt, nur sind die Gewölbe später, gerade so wie in Gmünd. Die Arcadenpfeiler mit ihren Basen zeigen ebenfalls den frühgothischen Stil und gehören jedenfalls der ersten Bauzeit der Kirche an.

Damit glaube ich, die mir zur Last gelegten groben Irrthümer und Nachlässigkeiten hinlänglich zurückgewiesen zu haben und betrachte nach wie vor, die Dehio'schen Aufstellungen bezüglich der Oesterreichischen Provenienz des Parler'schen Baugedankens als Hypothese, die jeder ernsten Begründung entbehrt.

Stuttgart, 3. März 1901. *Max Bach.*

Il Duomo di Milano nel Quattrocento.
(Note storiche su nuovi documenti.)

Di **Francesco Malaguzzi Valeri.**

I.

Pochi monumenti raccolsero, in Italia e all' estero, così ricco omaggio di lodi e di popolarità come il Duomo di Milano. Quel colosso sormontato da una foresta di pinacoli, di guglie, di creste in marmo, desta sempre l'ammirazione anche del forestiere avezzo alle meraviglie delle cattedrali di Germania e di Francia. V'ê forse nel monumento milanese, che dopo i moderni allargamenti della piazza Vittorio Emanuele campeggia e domina la città, maggior genialità d'arte e, diciamolo pure, minor rigidità di leggi costruttive che nelle grandi cattedrali d'oltr' alpe di cui è una libera imitazione, ma è certo che l'artista vi trova un campo così vario d'osservazione e lo studioso così grande materiale di ricerche e di confronti, quali si cercherebbero invano in più pure creazioni dell' arte gotica. La varietà delle impronte lasciate da ogni generazione ai maggiori monumenti italiani cui occorsero molti secoli per esser ultimati è certamente una delle caratteristiche dell' architettura italiana, che si suol dimenticare troppo spesso da' critici severi: e la caratteristica è geniale tanto che non esito ad attribuirle gran parte del successo che l'arte d'Italia ha sempre goduto.

Ma nella ricchissima letteratura che il duomo di Milano vanta (la bibliografia del Salveraglio lo prova) vi son tuttora lacune profonde. La pubblicazione grandiosa degli Annali della Fabbrica del Duomo edita a cura della sua Amministrazione in nove volumi, nel periodo d'anni 1877—1855 [1]), rappresenta certamente il maggior contributo portato alla illustrazione del monumento, ma gli studi e le ricerche successive intraprese negli altri Archivi della città, oltre quello nella stessa Fabbrica, dovevano portare alla luce nuovi elementi di studi. Ricordo la ricca monografia di Camillo Boito „Il Duomo di Milano e i disegni per la sua facciata" edito nel 1889,[2]) che raccolse il succo delle varie pubblicazioni in una dotta storia riassuntiva, e prese in esame i varii progetti presentati al

[1]) Ed. G. Brigola, Milano poi Sociale. E. Reggiani e C.

[2]) Milano, Tip. Luigi Marchi.

concorso per la nuova facciata, riprodotti in appendice al libro; e gli scritti, su varii problemi interessanti qualche parte del monumento, su qualche periodo storico men noto, di Giulio Carotti, di Luca Beltrami, del Meyer. Quest' ultimo, nella recente sua seconda parte dell' opera Oberitalienische Frührenaissance der Lombardei: Zweiter Theil: die Blüthezeit, ricerca gli elementi che valsero alla lunga vitalità dello stile gotico nel Rinascimento, mentre l'arte nuova, irradiata dalla Toscana da Brunellesco e dalla sua scuola, conquideva la penisola; e insiste giustamente sul fatto che alla tradizione medioevale erano attaccati allora gli architetti lombardi destinati alle continuazione della fabbrica del Duomo benchè poi, nell' applicazione dei particolari decorativi, il sentimento interno, lo spirito, la tecnica avessero subita una trasformazione che era portato necessario dell' evoluzione. E, sulla fine del XV secolo, nella fabbrica del tiburio o tamburo ottagonale, poggiato sulle quattro arcate all' incontro della navata maggiore con quella trasversale, la tradizione antica si affermava, ispirandosi, più che alle cupole delle chiese oltramontane lungo il Reno, ad esempi preesistenti nella stessa alta Italia, quali l'Abazia di Chiaravalle, il Sant' Andrea di Vercelli, la Certosa di Pavia. Questa tendenza a dare prevalente importanza al monumento sull' incontro delle due navate, anzichè sulla fronte, è notevole e caratteristica, anche se, come osserva il Meyer, nello svolgimento dei vari elementi del tiburio si trovasse già un esempio nella torre nord della Cattedrale di Strasburgo. Lo scrittore citato insiste, per la buona conoscenza del Duomo di Milano, sulla necessità dello studio della scultura così largamente rappresentatavi.

Ma nonostante le diligenti ricerche intraprese intorno all' edificio rimangono ancora molti documenti inediti e nella storia della costruzione parrecchie lacune. Non tornerà sgradito quindi che io, a portare un modesto contributo nel campo della letteratura dell' importante argomento, richiami la storia di quella fabbrica nella fine del quattrocento sulle notizie che si conoscevano e sulle nuove inedite che io ho avuto la fortuna di raccogliere negli archivi milanesi, specialmente in quello di Stato. E poichè l'argomento è importantissimo ed è tornato, dirò così, d' attualità da quando si è saputo che la Fabbriceria aveva iniziato, all' interno del Duomo, i lavori per la nuova facciata, dando luogo a discussioni vivissime sull' opportunità o meno, di fronte alla posterità e nello stato presente degli studi, di lavori così radicali, discussioni che causarono l'intervento del Governo nella questione, io spero che qualche nuovo lume possa derivarne, non solo alla storia delle ricerche del monumento, ma allo spirito che ne informa l'organismo, specialmente nella parte dell' incontro delle due navate e allo sviluppo dato e progettato al tiburio, che ne è la parte caratteristica, dagli artisti d' ogni parte d' Italia, nel periodo aureo del Rinascimento. Per queste ragioni credo utile rifare la storia di quel periodo (salvo altra volta a studiare altri periodi della costruzione) e stimo necessario riportare integralmente almeno i documenti più importanti fin qui inediti.

La serie delle notizie che ho ragione di ritenere sconosciute incomincia dal momento della conferma nell' officio di ingegnere del Comune nella persona di Giovanni da Solario il 22 Novembre 1471.[3]) La fabbrica proseguiva, ma lentamente, perchè ogni tanto sorgevano intoppi. La costruzione dei piloni, l'ampliamento dell' area sul prospetto creavano proteste dai rivenditori di merci cui eran state concesse porzioni di spazio pubblico, dietro pagamento del fitto alla fabbrica.[4]) L'interesse che il duca dimostrava al buon andamento della fabbrica influì certamente a diminuire le difficoltà. L' 8 Novembre 1471, il duca invitava maestro Benedetto ingegnere a venire a Milano cum designum capelle,[5]) probabilmente del Duomo. E l'artista è forse il Ferrini di Firenze al quale si riferisce un documento pubblicato nell' Archivio Storico Lombardo del 1876 da Michele Caffi, cioè una lettera di Bartolomeo Gadio da Cremona al duca Galeazzo Maria Sforza, nella quale è detto che mancava il denaro necessario a certa opera commessa dal duca stesso all' ingegnere Benedetto da Firenze; opera che il Caffi suppose poter essere quella delle fortificazioni di Soncino, ma che noi, conoscendo ora la lettera antecedente, dobbiam credere fosse invece quella della cappella del Duomo. L' anno dopo era ingeniarius fabricae maestro Guiniforte Solari, con lo stipendio di lire 10 e soldi al mese[6]) e la cappella che il duca voleva costrurre era affidata all' architetto lombardo, come risulta da questa lettera:

«(Fuori) Illustrissimo principi et excellentissimo domino, dominó nostro singularissimo domino Duci Mediolani.»

---

[3]) (Registro delle lettere e degli Ordini Ducali nell'Archivio municipale L.D.c.221.) „Confirmatio offitii magistri Johannis de Solario Inginerij comunis Mediolani. Galeaz Maria Sfortia vicecomes dux mediolani etc. papie anglerieque comes ac Janue et Cremone dominus, deputatus olim fuit per literas illustrissimi felicis memorie principis et domini patris nostri colendissimi dilectus noster magister Johannes de Solario unus ex ingeniarijs Comunis celeberime urbis nostre Mediolani, quem cum in suo administrando offitio probe et legaliter se hactenus habuisse acceperimus de que eius industria solicitudine et prudentia preter eius in nos statumque nostrum singularem fidem et devotionem informati simus, harum serie Eundem magistrum Johannem unum ex ingenerijs dicti comunis nostri Mediolani in suo offitio confirmamus et in quantum expediat de uno deputamus cum salario auctoritate cura et prerogativis commoditatibus et prheminentijs licite huic offitio spectantibus et pertinentibus et per eos qui tolli presunt offitio honeste percipi solitis et haberi ab odierna die inantea ad nostrum usque beneplacitum mandantes, vicario et duodecim provixionis ac sindicis dicti comunis et ceteris omnibus ad quos spectat et pertineat ut eundem magistrum Johanem in dicti offitij possessione positum manuteneant et defendant et sibi ad ipsum exercendum offitium auxilijs assistant et favoribus opportunis. Nec minus de dictis salario et commoditatibus ordinatis temporibus ex quibus cumque ipsius comunis intratis cum integritate responderi fatiant. Datum Viglevani sub fide nostri sigilli die 22. novembris 1471
Johannes."

[4]) Boito op. cit. pag. 210. 211.

[5]) Archivio di Stato di Milano. Registri Missive gg. c. 151 vo.

[6]) Annali. Vol. secondo pag. 275.

Hogi sono venuti da nuy alcuni Zentilhomini de quelli sono deputati al governo de la Venerabile fabrica de la Chiesa maiore de questa vostra inclita Cita de Milano, dicendo che li ducento fiorini quali ogni anno in la solemnitate de la festa de San Joseph Vostra Excellentia offerisse ad essa fabrica hanno deliberato de convertirli in ornamento de la Capella desso San Joseph, in farla ornare de figure marmoree ad sempiterna memoria de Vostra Signoria, et per questo exequire magistro Boniforte da Solaro Inzignero dessa fabrica ha facto duy desegni et cum quelli se ne vene da Vostra Excellentia a cio possa vedere et considerare el tutto et poi de essi elegere quello gli piacera più. Il perchè supplicamo a Vostra Excellentia che visto havera essi desegni la se degni de farne avisare de la electione havera facto de quelli. Alla quale se recomandiamo. Datum Mediolani die xv Februarij 1472.

E. D. V. (Eiusdem dominationis vestrae.)

Servi Magistri Intratarum Vestrarum cum premissa recomendatione.»[7])

Ma sembra che o il duca non facesse la sua scelta o scartasse entrambi i disegni del Solari, perchè pochi mesi dopo lo scultore Giovanni Giacomo Dolcebono veniva pagato di lire 8 pe' suoi lavori „in mensurando et designando majestatem altaris sancti Joseph in honorem illustrissimi principis"[8]) e poscia pei lavori da lui eseguiti, con altri maestri, ad ornare il detto altare. Il Lattuada ricordava infatti un altare dedicato a San Giuseppe sul quale si vedeva un quadro rappresentante lo sposalizio del santo con la Vergine, ma la cappella ora più non esiste.

I lavori procedevano però lentamente. Per la morte di Guiniforte Solari il duca esortava, con lettera 7 Gennaio 1481, i deputati alla Fabbrica di eleggere fra Gio. Antonio Amadeo e Giovanni da Lodi il più valente, in qualità di architetto.[9]) Ma pochi giorni dopo il duca deputava Pietro Antonio Solari ad architetto dell' Ospedale Maggiore e l'Amadeo o Omodeo al Duomo.[10])

E da questo momento incomincia un nuovo periodo di ricerche, di discussioni fra gli artisti, e finalmente di lavori per la costruzione del tiburio.

Fin dal 1390, per sostenere il peso della cupola e della guglia, i maestri della fabbrica deliberavano d'ingrossare i quattro piloni della crociera: ingrossamento che, dieci anni dopo, l'architetto Mignot. di Parigi, chiamato dalla Fabbriceria, non riteneva sufficiente alla solidità del tiburio da farsi. Le controversie furon molte ma il dubbio messo innanzi dall' architetto francese rinacque molti anni dopo quando i lavori eran iniziati

---

7) Archivio di Stato di Milano. Culto. Chiese, Milano, Duomo.

8) Annali, 1472, 4 Giugno, 6 Luglio.

9) Arch. di Stato, Missive No. 152.

10) Annali. 12 Gennaio 1481. Vol. terzo.

da tempo.[11]) Si riaccesero i dissidi, e il duca stesso dovette interessarsi per cercare aiuto dal di fuori da qualche maestro superiore. Si pensò subito alla Germania e Gian Galeazzo si rivolse ai magistrati e governatori di Strasburgo il 27 Giugno 1481. Il maestro venne e fu Giovanni Nexemperger di Gratz che, da uomo prudente, condusse seco alcuni maestri suoi connazionali. Fu stabilito un salario annuale di 180 fiorini d' oro del Reno, in oro, pel Nexemperger, e giornaliero di soldi imperiali 10 agli altri maestri quando laborabunt in terra et non in alto e di 12 quando lavorassero in alto vel in figuris aut foliamine.[12]) Il maestro potè associarsi nel lavoro un maestro di legname, un fabbro ferraio e un lapicida, con salario di 14 soldi. I compagni del Nexemperger furono Alessandro Marpach subinzignerio, Nicola da Bormio teutonicus ferrarius, Andrea Mayer magister a lignamine, Giovanni suo figlio, Oswaldo Marpurg, Tebaldo Storebecher, Giovanni Ingrim, Riccardo Esler, Antonio Gixler, Giovanni Birich, Gasparo Velchirch, Vincenzo Zür. Perchè tutti questi, durante il grande lavoro, potessero andar d'accordo e intendersi coi maestri lombardi, la Fabbrica dovette prendersi un interprete, pagato tre fiorini il mese. Vedremo che purtroppo questa necessaria precauzione non tolse che ben presto il tiburio di Milano si mutasse quasi in una torre di Babele. È la cosa par naturale anche oggi: il diverso modo d' intender l'arte, le gelosie del mestiere, anche, diciamolo pure, qualche errore commesso dal Nexemperger e di cui fanno cenno gli Annali, furon causa che, nel 1486, i maestri tedeschi (eccettuato il figlio del falegname Andrea Mayer) se ne andassero. I due documenti che seguono portano qualche luce su quel breve periodo della costruzione del tiburio e perciò li riporto integralmente. La loro chiarezza è tale che credo inutile un commento.

«Illustris et Ex. Domine frater nostro hon. Noi siamo avisati che gli deputati della Fabrica della ecclesia magiore li hano electo Ingeniero de quella structura uno Todesco del quale non è ben provisto al bisogno de tanta opera. Per il che essendo lofficio vostro et de noi altri de provedere che al governo et officij de le cose depsa ecclesia sij provisto de persone sufficiente et alle impresagli sono designate per non lassare che le cose de dicta ecclesia siano meno ben administrate che si conve-

---

[11]) (Missive- [fascicolostaccato] Anno 1481)

„Septimo Aprilis.

Auditis Jo.e Jacobo de dulcebonis et Jo.e Jacobo maijno dicentibus non approbari per magistros Fabrice ecclesie majoris mediolani electionem filij magistri Boniforti de solario et Jo.is Ant.i Homodei generi ipsius magistri boniforti in architectos dicte fabrice, quod que libenter acceptarent supplicantes ad eiusmodi officium, et fuit ordinatum quod habeantur d.ti fabrice magistri et ab ipsis intelligatur si verum est quod periculum immineat ruine in truina dicte ecclesie ob culpam dicti magistri boniforti, ut provideatur pericnlo, respectu vero emulationis faciant periculum uter predictorum magis excellat in sculptura."

[12]) Boito, op. cit.

gna, per el che pregamo V.ª S.ª che voglij havere da se epsi Deputati et intendere da loro qual cagione gli ha mossi ad deputare epso Thodesco Ingeniero depsa fabrica, recercando bene della sufficentia sua, et quando V.ª S.ª trovasse che tale electione non fosse como recceda la necessitate de tanta opera, gli recercareti che vogliano retractare questa electione et acceptare a questa impresa Magistro Joanne da Lode, quando ritrovano chel sij experto et sufficiente Ingeniero como el ne è stato comendato da messer Jo. Jacobo da Trivultio, et da molti altri homini da bene. Ex Ducalibus castris contra Fellinum die 14.º Maij 1483.

Ill.ᵉ D.ⁱˢ V.ᵉ

Frater Ludovicus M.ª Sfortia
Dux Bari etc.»

(Archivio di Stato di Milano. Comuni-Duomo di Milano.)

«Messer Bartholomeo et Aluijso: Per uno messo ad posta ce è stata presentata la inclusa del Sculteto et Consuli de Lucera che scriveno in recomendatione et favore del Ingeniero Todesco che ha tolto ad fare el Tiburio del Domo. La causa de questo scrivere pare che sia sta per querela che li ha facto el dicto Todesco che li ordinarij et fabricerj del Domo non li observano lo instromento de pacti che ha con epsi: et perchè voj messer Bartolomeo ne significasti questi di in contrario como li predicti ordinarij et Fabricerj se dolevano de lo Todesco, adducendo molte cause che parevano justificate, essendo ad questo tempo le cose de Todeschi in quello rispecto che sapeti, voj havereti li Consilierj consueti, et lecte le dicte lettere et examinata bene la cosa li pigliareti quella bona forma ve parerà, in modo che ad Lucernesi non resti ataco alchuno de poterse alterare verso noj, overo questo Ill.ᵐᵒ Stato. Ex Belreguardo 14. Septembris 1486.

Ludovicus M.ª Sfortia etc.

(A tergo) Mag.ᶜⁱˢ viris D.º Bartholomeo Calcho et Aluijsio Terzago Ducalibus et nostro Secretarijs etc.

Mediolani (Cito).»

(Archivio di Stato di Milano. Comuni-Duomo di Milano.)

I fabbricieri e il Duca si rivolsero allora ai Toscani. Il primo chiamato a dare il suo parere sul tiburio e sul modo di finirlo è Luca Fancelli nel 1487, che allora si trovava a Mantova ai servigi del Marchese Gonzaga. Venne e rimase a Milano oltre nove mesi, dal 17 Marzo al 22 Dicembre. Un importante lettera dell' artista, del 12 Agosto di quell' anno a Lorenzo il Magnifico, ci fa sapere esplicitamente che egli rimaneva a Milano perchè «la cupola del Duomo qui par che ruinava, donde si è disfatta e vassi investigando di rifarla. E per essere questo edificio senza ossa e senza misura, non senza difficultà vi si provederà. Dove io spero infra due mesi aver spedito qui per quanto a me accade.» I Milanesi rimaser certo contenti dell' opera del Fancelli perchè il duca gli consegnò, al momento della partenza, una lettera pel Gonzaga, nella quale si lodava altamente l'architetto: «cum de eo summa omnia in excogitanda constitu-

tione summae partis maximi templi Mediolani speraremus, ita expectationem implevit, ut nihil ultra ab homine peritissimo desiderare fas putaremus.»[13])

La lettera seguente ricorda ancora Luca Fancelli e l'opera sua pel Duomo di Milano:

«Domino Francisco Marchioni Mantue.

Maiores nostri ut ingentis spiritus fuere ita res eas aggressi sunt, ex quibus id posteris facile ostendere possent: inter quas edem dive Marie in urbe nostra Mediolano erectam annumerari posse certum est. Nam et ea amplitudine et structure elegantia constat, ut inter preclara Italie opera celebrari non iniuria possit: que et si ab eis perorata non est: tamen quid numquam ab eius edificatione desitum est: eo adducta videtur, ut non multum a perfectione distet: tantumque ut fornix seu quemadmodum vulgo dicitur tiburium fabricetur restat: que quo plus ipsi templo dignitatis et ornamenti est allatura; eo et ceteris membris difficilior esse videtur: maiusque ingenii accumen desiderare. Hanc vero cum in presentia faciendam locare decreverimus: multique qui in architectura prestantes habentur eius Archetipum, seu ut isti vocitant modellum ad nos attulerint: statuimus omnino ex aliis etiam locis architectos arcessere: quo et ex sententia magis, et ex loci dignitate perfici possit, quare cum acceperimus Magistrum Lucam Florentinum, quem aliquando ob hanc ipsam causam evocatum fuisse memoria tenemus, in ac arte mirabiliter excellere: virum est iterum cum a. D. V. repetere quam hortamur, et rogamus, ut non solum ipsi Magistro Luce se huc recipiendi arbitrum et potestatem impartiri, verum etiam iubere velit: cui si eius iudicium in huiusmodi fornice struenda ceteros prestare apparuerit: id negocii quam libentissime deferetur, sic que tractabitur; ut nunquam futurum sit ut eum venisse peniteat hoc autem nobis multo gratissimum cadet.

Viglevani xviijº Aprilis 1490. B. C. (Bartholomeus Calcus)
per Squassum.»[14])

E di nuovo, poco tempo dopo, a seguito della prima lettera: «Marchioni Mantue.

Scripsimus superioribus diebus ad Excellentiam vestram nos quoniam statutum nobis erat fornicem seu ut vulgo appellatur tiburium edis dive Marie in urbe nostra Mediolano dicate faciendam locare, vehementer cupere ut dominatio vestra iuberet Magistrum Lucham Florentinum virum in arte architectonica excellentem; et quem ob hanc ipsam causam alias a nobis arcessitum memoria tenemus: ad nos venire hunc vero: quod tunc cum littere per late sunt dominatio vestra aberat: huc se recipere non potuisse accepimus visum est de eo vobiscum quem Mantue esse scimus

[13]) „Luca Fancelli scultore, architetto e idraulico del secolo XV," con documenti di Willelmo Braghirolli in Archivio Storico Lombardo. Anno III.

[14]) Arch. di Stato. Missive ducali. No. 178, c. 207 r. e. vº.

iterum agere. Quapropter D. V. hortamur et rogamus ut ipsi Magistro Luce non solum ad nos veniendi comeatum et potestatem dare verum etiam iubere velit, cui si melius in hac fornice struenda sentire apparuerit, eamque faciendam conducere voluerit quam libentissime a nobis id negocij demandabitur. Si vero id suscipere recusaverit; perbelle tamen a nobis pro tempore quod hac in profectione consumpserit tractabitur. In quo D. Vestra rem nobis multo gratissimam efficiet. Papie, 4. Junij 1490.

B. C.»[15])

Per Squassum.

Intanto al progetto pel tiburio concorrevano i maggiori maestri del tempo: fra gli altri Leonardo da Vinci, per incarico avutone e che fu rimunerato prima con lire 56 poi con lire 40. E il pensiero di lui vuol vedersi in un disegno del foglio 303 del Codice Atlantico della Biblioteca Ambrosiana; è un progetto tutto ad archi di scarico, ad archi intrecciati e a rincalzi, formati di pezzi di pietra commessi a dente fra loro. Il grande artista ricorda, ne' suoi scritti, qua e là, il duomo di Milano, ed è interessante il suo consiglio: «Colui il quale vuole fare la torre delle campane unita alla chiesa, faccia la lanterna scusare companile, come è la chiesa di Chiaravalle», concetto che fa schierare l'artista fra quelli che sentivano più l'influenza lombarda che quella nordica[16]).

A risolvere l'importante quesito architettonico concorse anche il Bramante e il suo modello fu eseguito da due falegnami. Rimane una relazione sul tiburio, ben nota, che vuolsi del grande artista e che fu pubblicata una prima volta dal Mongeri nell Archivio Storico Lombardo del 1878. In esse vi si propugna la necessità di quattro cose: «de le quale la prima si è forteza, la seconda conformità cum el resto del edificio, la terza legiereza, la quarta et ultima belleza; de le quale quattro cose più me credeva trovar experti li nostri ingignieri si forestieri como milanesi, che non sono.» e si trova che il «quadro è molto più forte e meglio che l'octavo» cioè il tamburo a pianta quadrata che poggia dritto su gli arconi della crociata è più solido del tamburo ottagono che ha quattro lati strapiombanti sui pennacchi.

Si ricorse anche a un altro architetto di fama, Francesco di Giorgio Martini, perchè venisse a giudicare l'opera del tiburio. Nel Maggio del 1490 si era scritto alla repubblica di Siena perché concedesse all' architetto di fare il viaggio a Milano[17]). Il permesso fu accordato e il Martini venne subito perchè il 7 Luglio Gian Galeazzo Sforza ne ringraziava la repubblica[18]). E di quella venuta e del lavoro intrapreso dal Martini fa

---

15) Arch. di Stato. Missive ducali. No. 178. c. 222 r. e. v.

16) Boito. op. cit.

17) Annali. Volume terzo. 20 Maggio 1490.

18) Catalogo della Sala della Mostra, del Museo delle Tavolette dipinte ecc. nel R.o Archivio di Stato di Siena. Siena. E in archivio di Stato di Milano. Missive. No. 178. c. 235. r.

cenno anche questa lettera del segretario ducale nella quale è ricordata ancora l'opera di Leonardo da Vinci:

«Ill.mo S.re mio observan.no Se è facto intendere alli deputati de la fabrica del Domo qui, et cosi al R.mo mons.re l'arcivescovo, quale pare habia tolto precipua cura de far trovare qualche forma alla perfectione del Tiburio, quanto V.a Ex.tia me ha scripto aciò operi chel Ingeniero Senexe venga ad vedere la fabrica de la chiesa mazore li; hano resposto essere gia alcuni dì ch' epso Ingeniero ha principiato uno modello del dicto Tiburio, el quale desiderano molto sia finito inanti se mova de Milano, tanto che la fantasia li serve bene, et etiam perchè se possa presto vedere quello se possa sperare de luiy, che tengono per fermo non passarà octo giorni, poso (sic) qual termino poterà poi venire a suo piacere: et quando etiam finisse più presto el dicto modello se porria partire, et così pregano V.a Ex.tia sia contenta. Havendo significato el medessmo al Ingeniero, me ha resposto in conformità de quello hano dicto li predicti mons.re et Fabriceri: non dimeno che luiy da omne hora è aparechiato exequire la voluntà de V.a S.a Magistro Leonardo Fiorentino me ha dicto sarà sempre aparechiato omne volta sij rechiesto; sichè como se invij el Senese venerà anchora luij. Magistro Jo. Antonio Amadeo dubito non li poterà essere, perchè se ritrova sul laco de Como, per impresa de non picol momento; non dimeno quando V.a Ex.tia volesse omnino chel li fusse, se poterà scriverli chel venga. Ricommandandome a quella de continuo. Mediolani x Junij 1490.

Servitor Bartholomeus Chalcus

(A tergo) Ill.mo Principi et Ex.mo Domieo mihi observan.mo Domino Duci Barij etc. Cito.» (Archivio di Stato di Milano. — Comuni — Duomo di Milano.)

La relazione di Francesco di Giorgio Martini è molto interessante e crediamo utile riportarla integralmente.

«1490. die 27. Junij.

Ogi la ex.tia de lo Ill.mo Sig.re Ludovico, essendo alla presentia de sua Ill.ma Sig.ria il Mag.co consciglio secreto et li domini fabriceri de la fabrica del domo de Milano, et molti Magistri Ingignieri, ha per conclusione de la fabrica del tiburio desso domo ordinato che Magistro Francesco di Georgij de Sena sia con Magistro Joanni Antonio Amadeo et Magistro Joanni Jacobo Dolcebono ellecti per Ingignieri della dicta fabrica ad componere et ordinare tutte le parte necessarie a constituire il dicto tiburio, quale sia bello, honorevole et eterno, se le cose del mondo se possano fare eterne; et ad questo havesse ad essere presente Ambrosio Ferraro commissario de li lavorerij Ac. et per exequire tale ordine et conclusione esso Magistro Francesco insiema con li predicti de acordo hano ordinato se debia fare tale fabrica nel modo et forma infrascritta videlicet.

Primo voltare sopra larco acuto uno arço tondo di marmoro de tuto sexto impostato nelli pillastri della medesma groseza che è lagudo, la quale groseza è onze 22. con un altro arco acanto a questo et unito de la medesma circumferentia et groseza da la banda di fora coligato con il

dicto et impostato nelli dicti pillastri ad ciò se possa fare li corradori sopra il fermo et non in area.

Item nelle extremitade de li angoli sopra li pilastri dove vene il partimento del octavo debiano essere facti tuti de coligatione de prede de marmoro cioè a modo de chiave sotto et sopra et da banda habiano incastrature a uxo de code de rondene che coligano luna et laltra con alquanta rotondità, a modo de arco, ad ciò il pexo venga sopra li pilloni et non dia carico a li fianchi, como melio parirà per il modelo.

Item che a più perfectione de lopera sopra la quadratura de quatro archi che vengano sopra li pilloni, sopra li quali ha ad possare il tiburio, debiano essere chiavate tute quatro le face circularmente inchiuxe sopra la groseza de li archi, et che sopra il mezo et dricto de li piloni se mettano chiave che ascendano per recta linea alalteza de le coligatione de le dicte chiave, et se colligano con quelle.

Item se metta chiave transverse da luna extremitade de langolo a laltro pigliando le chiave che vano circulando dove fa il partimento de loctavo, et da questo se mettano due altre chiave per piano, et sopra la extremitate de langolo vadeno a trovare quelle del dricto di pilloni, con le quale se colligarano.

Item se mettano per ciascheduno arco due chiave, una dà mane dextra et laltra dala sinistra, le quale siano ligate in mezo alle chiave transverse che vengano alla sumitate de larco, et vengano inclinate, et se ligano alla chiave del pilono dritto passando per quella se colliga al primo pillono de le magiore nave et vadeno ad finire per li contraforti ad quilli pilloni de le seconde nave, et queste siano facte con loro perni et stampi sive ravelle et chiavelle secundo ricerca simile lavorerio, le quale tute chiave siano di ferro et di grosseza de onze $1\frac{1}{2}$ in ogni lado, et quando se mettano siano per forza con loro chignoli tirati.

Item sopra alla circumferentia de li archi, dove è dicto la colligatione de le chiave, se debia mettere il muro in piano et inchiudere nella sua grosseza le chiave si como gira il quadro, et anche loctavo, et che il dicto muro venga alto infine dove serà il culmale del tecto de le magiore nave ad ciò non habia a occupare li recinti, o altri ornamenti.

Item sopra dicto muro et piano recinti, o cornixe, overo imbasamenti sopra li quali si mova la imposta de la volta del dicto tiburio, cioè de la volta piramidale, a la quale volta in apparientia drento et fora comenzando dal possamento de dicta si agiunga dirrictura de muro de alteza braz. 12. nel quale apparirano le fenestre, non impediendo però la volta, sopra la quale dirrictura de muro serano le cornixe con loro altri ornamenti, et apparerà la volta impostarse, nel quale loco serà un altra coligatione de chiave che vegniarano da luno torresino a laltro, che nascheno sopra li pilloni, li quali se fano per contraforti et ornamenti, nelli quali torresini nascerano duy archi ornati, andando da essi alle extremitade de li anguli che porteno loctavo, et passeno per lo mezo de dicti archi, et groseza de li muri serano coperti et di granda forteza. Nientedimeno la dicta volta

serà impostata bassa, et insuso il vivo, et questo se fa ad ciò che il carico possa sopra il dritto de li pilloni, et perchè habia resistere il pondo de si stesso, et de tutte le superfitie di lanterne fiorimenti, o altri ornamenti.

Item nella dicta volta se faciano li botazi cerculari, li quali ascendano alla sumitate de tuta la volta, la quale serà perpendiculare braz. 28. con suoij sarrami senza alchuna apritudine, o vero vanno in mezo de essa.

Item che alla sumitade de li dicti botazi se butano archi tra luno botazo a laltro, sopra li quali archi se haverà a mettere lo bassamento de la dicta lanterna.

Item de fare li ornamenti lanterna et fiorimenti conformi a lordine de lo hedifitio et resto de la giesia.

Item dal piano terreno alla sumitade de la volta del tuburio sia braz. 112.

Item che nelli anchuli de loctavo dove andaveno missi li doctori de marmoro non si mettano per non disordinare le ligature, et per non guastare le croste, ma se metterano essi doctori de aramo dorato, quali non farano mancho bello videre, et in dicto loco si facia recinti o feste intagliati de aramo (sic) a martelo di poco relevo, et mettessi perni et chiave di ferro dove se habiano atachare dicte figure. Finis.

Guid Antonius Archiepiscopus Mediolani subscripsit.

Joannes Baptista Ferrus Vicarius Archiepiscopalis Mediolani.

Philippus Calvus ordinarius decretorum doctor subscripsit.

Paulus de Raynoldis ordinarius subscripsit.

Joannes Menclotius ordinarius subscripsit.

Io. Francesco di Giorgio da Sena suprascripto in fede delle cose sopradicte ho sotto scripto de mia propria mane anno e dì suprascripti.

Io. Joanne Jacobo Dolcebono da Milano afirmo como è ditto di sopra et in fede di questo ho sottoscritto de mia propria mane.

Ambrosius de Ferrarijs interfui suprascriptis conclusione et ordinibus, ordinatione ducali, et in fidem me subscripsi.

Lutius Cotta ex deputatis. p. h.

Jo. Ludovicus de Gradi. p. h.

Jo. Petrus de Sapellis.

Lutius Cotta nomine domini Francisci de Varisio pro eius absentia.

Joannes Gabriel de Crivelis.

Philippus Citadinus.

Franciscus Mantegazius.

Lutius Cotta nomine domini Bartolomei de Sancto Georgio.

Ludovicus Vicomercatus.

Jo. Ambrosius Moneta.

Jo. Antonius Pelizonus.»

(Archivio di Stato. Comuni. Duomo di Milano, e Annali cit.)

Il Martini rimase poco a Milano e ritornò a Siena ricco di doni e di lodi, ma il suo progetto non fece progredire le risoluzione del problema.

I fabbricieri non sapevan più a qual parte voltarsi. Chiedevan

pareri a tutti ma non si attenevano a nessuno. E Bartolomeo Calco teneva così informato il duca, quando questi era assente da Milano:

«1490. 9. Luglio.

«Illustrissimo et Excellentissimo Signor mio. Veduto quello me ha scripto la Excellentia Vostra, per fare venire lo ingeniero bergamasco, subito ho scripto a Venetia in opportuna forma commettendo a Messer Joanne Stefano, che accontentandosi la Signoria de lassarlo venire, chel ne daghi aviso; però che se li mandarà persona per acompagnarlo. Et perchè ad fare questo li andarano qualchi ducati, ho avuti da mi li deputati de la fabrica a li quali specta fare la spesa, et li ho facto intendere questa opera fa la Excellentia Vostra; mi hano resposto unanimiter: che la ringratiano del studio dimonstra verso epsa fabrica; ma che essendo il facto di questo tiburio tante volte consultato et ultimo cum questo ingeniero senese, quale secundo il iudicio de chi ha experientia de simile cose, dicono saperne quello che ne possi sapere qualuncha altro che li pareria che la conclusione è facta cum lui. La quale per la relatione ha facta Ambroso Ferraro, etiam Dio è piaciuta alla Excellentia Vostra se dovesse mettere in effecto, et non mettere più la cosa in disputatione, et tanto più che già li è dato principio, subiungendo, che, dovendo di novo ventilare la cosa cum altri, che qualuncha ce vegni per parere piu experto de li altri, preponerà qualche novo articulo, che non farà altro che differire l'opera et fare una altra spesa de 200 ducati, como dicono essere costata questa altra ventillatione: nella quale dicono esserli dicto quanto se li po dire. Et cosi ad contemplatione de loro fabriceri scrivo le presente alla Excellentia Vosta la quale me porà fare avisare se l'opera se ha ad prosequire secundo questa ultima conclusione et sopra sedere de fare venire el bergamasco o pur differire fin a la venuta de lui et a la Signoria Vosta me ricomando. Datum Mediolani die VIIII° Julij 1490.

Servitor Bartholomeus Chalcus.

(A tergo:) Illmo et Exmo Domino meo observandissimo Domino Duci Barij etc.»

(Archivio di Stato di Milano. Culto. Chiese, Milano, Duomo.)

L'ingegnere bergamasco ricordato è Alessio Arcense allora a Venezia, un nome nuovo nella storia del duomo, ma sul conto del quale l'Archivio di Stato milanese abbonda in notizie. Il duca lo aveva richiesto con la seguente lettera al doge Agostino Barbarigo:

«Illustrissime Princeps et Excellentissime Domine tanquam pater Charissime. Non dubitamus et fama ipsa et oratorum nostrorum qui apud nos fuerunt relatione perspectam esse vobis nobilitatem Templi marmorei quod Mediolani excellentissimum inter humana opera extruitur, quod et si undique admirabile et ornatissimum sit, nulla tamen parte venit prestantius quam medij corporis testudine, que et altior reliquo opere faciunda et cuncta illustrius illuminatura est quo fit ut difficilior quoque pars totius structure sit. In qua constituenda cum diu satis nostri hallucinarentur non desijmus ex tota Italia vocare celeberrimos quosque architectos. Quorum consilio

perspecto etsi multe ad perficiendum opus rationes aperte fuerint, non videntur tamen Fabrice Prefecti nimis posse rem aliorum quoque iudicio temptato discutere. Cum igitur intellexerint nobilem in Architectura haberi magistrum Alexium Arcensem Civem Bergomatem qui nunc in pungando Brenta fluvio ab Excellentia Vestra occupatur eius quoque experiundi desiderium ceperunt. Quod cum haud nobis displicuerit videamusque ad pauculos dies abfuturum visendo loco inspiciendis alio ex judiciis et sententie sue dicende non veriti sumus has ad dominationem vestram dare quibus rogaremus pro religiosa causa ut paulum ab incepta provincia discedere Architectus permittatur. Itaque eam ortamur et rogamus enixe ut hunc ad nos venire quamprimum ac religiosissimum Templum quod non unius urbis tantum sed totius Italie ornamento futurum est aliqua nec ignobili parte juvare velit. Id cum nobis gratissimum tum non exigui apud Deum meriti futuri arbitrari potestis si morem Nobis gestura est Excellentia Vestra Rogamus ut id Nobis significet qum mittemus qui hominem ad nos oneste deducant.

Joannes Galeas Maria Sfortia.

Vicecomes Dux Mediolani etc.

(a tergo:)

Illustrissimo Principi et excellentissimo Domino tanquam Patri nostro Charissimo Domino Augustino Barbadico Dei gratia Duci Venetiarum.»

(Archivio di Stato di Milano. Culto. Chiese, Milano, Duomo.)

Pochi giorni dopo la lettera già riferita il Calco riscriveva di nuovo al duca:

1490. 15. Luglio.

«Illustrissimo et Excellentissimo Signor mio. Ho facto instantia questa matina a questa Illustrissima Signoria che la volesse restare contenta de compiacere la vostra Celsitudine che magistro Alesio da Bergamo Ingignere venga sin a Milano per vedere el Thiburio del Domo et cuosi poi gli presentai le lettere de quella. El Principe me rispose che di presente havevano facto venire qua el dicto magistro Alesio per rispecto del fiume de la Brenta, la qual causa è dele piu importante che habia questa città; perchè voleno mandare el dicto fiume de la Brenta da la longa si per sanità del aere, como anchora che la non habia ad guastare questa città. Et che el dicto magistro Alesio doveva essere lì in pallazo, et che subito mandariano per lui et vederiano de dar ordine de satisfare al bisogno loro et de compiacere la vosta Excelsitudine. Et cuosi poi da li circha a una hora mandarono da me uno secretario, insieme con el dicto magistro Alesio, ad farme intendere: che per quisti 15 Zorni non era possibile che venesse a Milano, perchè za erano convenute insieme le comune quale hano ad contribuire a la spesa et ad far le opere; per modo che era forza chel dasesse prima forma a le cose de questa Brenta avanti chel se partisse, ma che poi, passati questi 15 Zorni, questa Illma Signoria era molto contenta chel venesse. Et cuosi lui se offerse de venire molto voluntera. Sichè la Excellentia Vostra me responda quanto ho ad fare a

cio puossi affirmare la posta con lui et fare quanto bisogna. A la Excellentia Vostra humilmente me ricomando. Venetijs 15 Julij 1490.

Illustrissime Dominationis Vestre humilis servus.

Johannes Stefanus de Castiliono.

(a tergo:)

Illustrissimo Principe et Excellentissimo Domino domino meo singularissimo domino Duci Mediolani etc.

Mediolani.»

(Archivio di Stato di Milano. Culto, Chiese, Milano, Duomo.)

Il doge accoglieva la domanda del duca e gli rispondeva in questi termini:

1490. 16. Luglio. (Pergamena.)

«Illustrissime et Excellentissime Frater noster Charissime: Petijt a nobis Excellencia vestra medio Magnifici Domini Joannis Stefani eius apud nos oratoris et propriis litteris, ut cum ad firmandam testudinem templi istius eius Clare Civitatis cupiant prefecti illius habere opinionem plurium Architectorum peritorum. Velimus pro mutua nostra benivolentia, permittere ut prudens Archictetus noster Alexius Arcensis istuc ad rem ipsam se se conferat. Credimus ut etiam littere ipse attestantur Excellentiam vestram non latere, Nos uti continua opera ipsius Alexij in importantissimo negocio novi Alvei Brente quod construitur. Sed nihilominus ea est vis sincerissimi amoris nostri ut etiam cum incommodo nostro cupiamus morem gerere Excellencie Vestre: Jussimus quod propterea ut peragat non nulla que in manibus habet peragenda et eius presentiam omnino exigunt quod infra octiduum fiet. Quo facto jussimus ut evestigio et cum omni celeritate istuc ad Excellentiam vestram festinet et prestet omnes vires artis et ingenij ut satisfaciat expectationi de se concepte. Rogamus tamen Excellenciam vestram enixe et ex animo olit ultra octiduum illum jstic teneri; sed quod primum remittere ad sibi demandatum opus perficiendum. Quo et Excellencie vestre desyderio et importantissimis rebus nostris pariter satisfiat ut fore indubitatum tenemus. Datum in nostro Ducali Palatio. Die XVI[mo] Julij Indictione VIII[va] MCCCCLXXXX[mo].

Augustinus Barbadico: Dei gratia Dux Venetiarum etc.

(A tergo:)

Illustrissimo et Excellentissimo Domino Joanni Galeaz Marie Sfortie Vice-Comiti Duci Mediolani etc. Papie Anglerieque Comiti ac Janue et Cremone Domino fratri nostro Charissimo. (L. S.)»

(Archivio di Stato di Milano. Culto. Chiese, Milano, Duomo.)

E da Venezia si scriveva in proposito al duca confermando la licenza data all' Arcense di recarsi a Milano.

1490. 27. Luglio.

«Illustrissimo et Excellentissimo Signor mio. Ho ringraciato questa matina questo Illustrissimo Principe che cuosi amorevolmente sij stato contento de compiacere la Excellentia vostra de maestro Alesio Ingignere dopo alcuni zorni como la Excellentia sua me fece intendere per uno Secre-

tario et anche declarò per lettere proprie ad epsa Vostra excellentia con farli entendere come bisogna che la venuta desso maestro Alesio se differisca sin a la ritornata de lo Illmo Signor Ludovico barba amantissimo de Vostra excellentia. Et cuosi poi gli ho presentato le lettere: unde questo Illmo Principe, inteso el tenore d'epsa lettera et quanto prima gli haveva exposto; rispose chel non era necessario che la excellentia vostra lo ringratiasse de cuosi minima cuosa; però che voria far molto magior cuosa per gratifficare quella. Et che, per rispecto d'epso Magistro Alesio chel faria ab omne piacere de vostra Celsitudine. A la qual humelmente me ricomando: Venetiis 27 Julij 1490.

Illustrissime Dominationis Vestre humilis Servus Johannes Stefanus de Castiliono.

(A tergo:)

Illustrissimo Principi et excellentissimo domino domino meo singularissimo domino Duci Mediolani etc.

Mediolani.»

(Archivio di Stato di Milano. Culto. Chiese, Milano, Duomo.)

L' interessamento per la fabbrica si estendeva oltre la cerchia degli artisti e dei committenti. Lo prova una volta di più questa lettera da Venezia al segretario ducale. Chi fosse il gentiluomo padovano il «quale mirabiliter se intendeva in architectura» non saprei dire, nè ho modo qui di verificarlo.

«Mag.^ce^ et prestan.^me^ domine socer et pater optime. Essendo questi zorni in certi rasonamenti de hedificij magistri con questo Veschove de Parenzo che qua in loco del legato pontificio nel discorso del parlare suo me dise chera qua certo zentilhomo Paduano, cognato del predicto legato, quale mirabiliter se intendeva in architectura: et per quanto Sua Signoria intendeva era el meliore ingeniero havesse hora la età nostra; hoc intellecto gli movette le difficultate del tiburio del domo nostro de Milano, con apresso subiungere alla p.^ta^ Sua Signoria che ce facesse motto, investigando sel veria sin a Milano bixognando; li ha parlato, et m' ha facto respondere che per essere lui vechio de età de circha a septanta anni, male voluntera se metterebe in via per andare cusi lonze; ma che più presto quando el nostro Ill.^me^ Sig.^re^ volesse usare qualche cossa del sapere suo faria uno modello, et pur forze per gratificare alla ex.^a^ del p.^to^ Signore nostro se lasaria condure a Milano se non in quatro zorni, in octo piano piano ad vedere lopera, non per starli, nè per premio. Me parso de ciò darne aviso alla M.ª V.^a^ perchè bixognando et parendo alla ex.^a^ del Sig.^re^ Ludovico, et a quelli Sig.^ri^ fabriceri del domo che più ultra ne facesse opera, faria quello mi fusse commisso, non essendo stabilito ciò che se ha ad fare circha' l tiburio, gli ho adhibito uno pocho de fede perchè questo homo non è trovante sed zentilhomo et richo de più de 20 milia ducati et non faria questo per guadagno, et quello chel sa in questa scientia el sa per scientia. Dicono cha legiuto publice più anni

et qua et a Padoa et a Ferrara. Alla p.ta V.a M.a mi ricomando. Venetijs die 7. Junij 1491.

E.ne V.e M.e

Gener et Filius Thadeus
Vicomercatus etc.

(A tergo.) Mag.co et prestan.me domino Socero et patri optimo, domino Bartholomeo Chalco Ducali primo Secret.o dign.mo

Mediolani.»

(Archivio di Stato. Comuni-Duomo di Milano.)

Il primo luglio 1490 eran stati nominati architetti della fabbrica Gian Giacomo Dolcebono, architetto e scultore, e Giovannantonio Amadeo od Omadeo, il noto artista che lavorò nella decorazione della facciata nella Certosa di Pavia, nella costruzione della cappella Colleoni e dell' arca del Beato Lanfranco nella sua Bergamo e in altri lavori sui quali spero poter intrattenermi in uno studio che intorno alla scultura lombarda del Rinascimento sto preparando su ricco materiale inedito. L' intervento dell' Omodeo fu utile all' andamento dei lavori perchè il 9 Settembre i due soci dichiararono che, visto il risultato dei loro studi e dei lavori preparatorî, si poteva iniziare la costruzione della cupola.

(Fortsetzung folgt.)

Die Erzbischöfliche Metropolitan-Kirche Sanct Rupertus und Virgilius zu Salzburg in Romanischer Zeit.

Von Architekt **Franz Jacob Schmitt.**

Der Wormser Regionar-Bischof Rupertus brachte der alten Römerstadt Juvavia an der Salzach das vordem da verkündete, nachher aber erstorbene Christenthum wieder und stellte so die Verbindung mit dem deutschen Rheine her, welche dann durch viele Jahrhunderte auf dem Gebiete der Kunst fortbestanden hat. Bei dem um 478 in den Nagelfluhe-Felsen geschrotenen altchristlichen Werke der Sanct Maximus-Kapelle errichtete Rupertus am Ende des VII. Jahrhunderts ein Kloster, welches im offenbaren Anschlusse an den Patron der Wormser Domkirche und Diöcese, dem heiligen Apostelfürsten Petrus geweiht worden ist. Urkundlich steht fest, dass diese von Sanct Rupertus erbaute Klosterkirche, gleich dem Wormser Dome, doppelchörig gewesen ist. Nach den Forschungen des Königlichen Lyceal-Professors Dr. Bernhard Sepp in Regensburg soll Sanct Rupertus als erster Bischof von Salzburg im Jahre 705 daselbst gestorben und in der Sanct Peters-Klosterkirche beigesetzt worden sein; erst im Laufe des VIII. Jahrhunderts nahmen die Mönche des heiligen Benedictus von Nursia Regel an, ihre Aebte waren lange Zeit zugleich Salzburgs Bischöfe, wie solches auch in England vielfach vorgekommen ist. Hieraus ergab sich aber auch, dass die Sanct Peters-Klosterkirche gleichzeitig Kathedrale war, was zur Vorsicht bei den urkundlichen Nachrichten der Karolinger Zeit mahnt. Der von 745—784 regierende Benedictiner-Abt und Salzburger Bischof Virgilius soll die Domkirche von 767—773 erbaut haben; da sie aber Sanct Petrus und dem im Jahre 774 canonisirten Rupertus geweiht wurde, so darf wohl angenommen werden, dass es sich um einen Neubau der Benedictiner-Abteikirche gehandelt habe, da eben diese doch schon von allem Anfange an dem heiligen Petrus consecrirt worden war. Auf den nachmals durch Papst Gregorius IX im Jahre 1233 heilig gesprochenen Virgilius folgte Arno 785 als zehnter Abt von Sanct Peter und erster Erzbischof Salzburg's; derselbe soll um 800 die dem Erzengel Michael geweihte Kirche erbaut haben und im Jahre 821 gestorben sein. Da dem Salzburger Metropoliten 9 Suffragan-

Bischöfe, nämlich die von Freising, Regensburg, Passau, Brixen, Gurk, Seckau, Lavant, Loeben und seit 1215 Chiemsee unterstanden, so gebot die hohe Würde auch eine monumentale Kathedrale, welche im beginnenden IX. Jahrhundert an der Baustelle der heutigen erstmals entstanden sein wird. Unter dem von 836—859 regierenden Erzbischofe Luipram wird der im Jahre 845 stattgehabte erste Dombrand schriftlich überliefert. Ueber Anlage und Construction dieser ersten Sanct Rupertus geweihten Metropolitan-Kirche fehlen alle Nachrichten; immerhin dürfte nicht fehlgegriffen sein, wenn eine kreuzförmige, in der heiligen Linie von West nach Ost gerichtete, dreischiffige Basilika angenommen wird, wie eine solche die Sanct Peters-Abteikirche der Benedictiner bis zum heutigen Tage noch ist.

Zur Zeit des deutschen Kaisers Heinrich II des Heiligen regierte in Salzburg Erzbischof Hartwich und von ihm wird mitgetheilt, dass er im Jahre 1002 das Paradies der Domkirche erbaut und alsdann mit Wandmalereien geschmückt habe. Dies Paradies war eine an der Westseite befindliche Vorhalle, wie sie der Kaiserdom Sanct Maria-Himmelfahrt zu Speyer am Rheine seit Konrad II Neubau von 1030 an besitzt. Für Salzburg sagt aber die Kunde, dass die Kathedrale im ausgehenden X. Jahrhundert erweitert, vielleicht auch neu erbaut worden ist, welche Constructionen durch die 1002 erfolgte monumentale Ausmalung der Vorhalle ihren künstlerischen Abschluss gefunden haben. Zwar erst 1127 vernehmen wir aus Urkunden von einer Feuersbrunst, dem zweiten Dombrande, womit aber nicht angenommen werden muss, dass, weil innerhalb 182 Jahren von keiner Verheerung Nachricht erfolgt, das Gotteshaus unverändert gedauert habe. Die Wende des X. Jahrhunderts liess an vielen deutschen Bischofssitzen, wie Mainz, Worms, Strassburg, Basel, Konstanz und Augsburg neue Kathedralen erstehen, so liegt die Annahme nahe, dass um die gleiche Zeit auch der Salzburger Metropolit hierzu geschritten ist. Salzburg's städtisches Museum besitzt eine Münze, welche Erzbischof Leonardus im Jahre 1504 hat prägen lassen; sie zeigt auf der einen Seite des Kirchenfürsten Wappen und auf der andern die zwei Bischöfe und Patrone des Domes, Sanct Rupertus und Virgilius, in ihren Händen des Gotteshauses Modell haltend. Die Nordseite ist dargestellt, man sieht ein grosses Kirchenportal, welches den Zugang zum Nebenschiffe der Evangelienseite bildet, ferner zwei Westthürme, das Mittelschiff der Basilika und am Querhause den Vierungsturm, sowie inmitten der beiden Querschiff-Fronten zwei Treppenthürme. Die Benedictiner-Abtei Sanct Peter besitzt eine Handzeichnung vom Jahre 1553, welche das Aeussere der Salzburger Metropolitan-Kirche von der Nordseite darstellt und die Kunstmaler Georg Petzold in seinem Werke „Salzburg und seine Angrenzungen" 1849 herausgegeben hat. Auch eine perspectivische Aussenansicht des Erzbischöflichen Domes vom Jahre 1565 hat das Sanct Peterskloster; sie wurde von Dr. Gustav Heider 1857 im Jahrbuche der K. K. Central-Commission zur Erforschung und Erhaltung der Baudenkmale zur Ab-

bildung gebracht. Diese Handzeichnungen von 1553 und 1565 ergänzen auf's Beste die 1504 geprägte Münze, denn der im Jahre 1598 dem Mittelalterbaue den Untergang bringende Brand fand eben erst später statt. Im christlichen Kunstcabinet des Carolina-Augusteums in Salzburg befindet sich nämlich gleichfalls eine Federzeichnung, welche aber erst zwischen 1629 und 1634 ein Benedictiner aus Sanct Nicolaus in Andechs, der Salzburger Universitäts-Professor Pater Jacobus Carolus, angeblich nach einer damals im Domcapitels-Archiv bewahrten Darstellung des Münsters soll angefertigt haben, wovon Georg Petzold auf dem ersten Blatte der „Schätze mittelalterlicher Kunst ans Salzburg" eine Copie herausgegeben hat. Der kunstverständige Benedictiner an der erst im Jahre 1620 gegründeten Universität hat schwerlich die bereits 1606 bis zu den Fundament-Mauern abgetragene Metropolitan-Kirche selbst gesehen und doch bietet er dieses Baudenkmal, wie es zur Zeit des von 1002—1024 regierenden Deutschen Kaisers Heinrich II des Heiligen ausgesehen haben solle. Mit vollstem Rechte hat bereits Dr. Gustav Heider in seinem erwähnten Aufsatze bestritten, dass der Salzburger Dom je so ausgesehen, wie dessen Aeusseres vom Pater Jacobus Carolus wiedergegeben worden ist. Wir gehen aber noch weiter und sagen, das Innere hat auch nicht so ausgesehen, wie es der vom Pater gezeichnete Grundplan zeigt. Dieser stellt eine im dreischiffigen Langhause auf 12 freistehenden Säulen errichtete Basilika vor, welche Mittelschiff-Quergurtbogen besitzt, somit eine Bau-Construction, welche erstmals im XIX. Jahrhundert durch den badischen Baudirector Dr. Heinrich Hübsch zur Ausführung gekommen ist. Die ganze altchristliche und romanische Baukunst kennt diese kühne Construction auf schwachen Säulen-Monolithen nicht, Altmeister Hübsch fand nur zu Siena in der Chiesa agli Servi della Maria einen Vorläufer aus der Früh-Renaissance; hier sind im Langhause acht freistehende Säulen von nur 68 Centimeter unterem Durchmesser, welche eine aus gräthigen Kreuzgewölben zwischen halbrunden Gurtbogen hergestellte feuersichere Steindecke von neun Meter Lichtweite zu stützen haben. Weiter ist die achteckige Vierungs-Kuppel zu beanstanden, da diese zur Zeit Heinrich des Heiligen geradezu eine kunsthistorische Unmöglichkeit bedeutet; bis jetzt ist es weder dies- noch jenseits der Alpen gelungen, vor dem Jahre 1100 das nachmals so beliebte romanische Baumotiv nachzuweisen. Richtig hat der Benedictiner die zwei Westthürme quadratischen Grundrisses gezeichnet, die zwei runden Treppenthürme an beiden Querschiff-Armen kennt er aber nicht und gerade diese sind für uns überaus werthvoll, denn zweifellos gehen sie bis auf den Beginn des XI. Jahrhunderts zurück. Kunstmaler Georg Petzold sagt im Notizblatte No. 7 der Beilage zum Archiv für Kunde österreichischer Geschichtsquellen von 1859 auf Seite 115: „Das über die Breite der Nebenschiffe bedeutend vorspringende Querschiff endet gegen Norden, wie gegen Süden, mit zwei runden, in ihrer Höhe der Kuppel untergeordneten Thürmen. So einheitlich die erst 1461—1466 unter Erzbischof Burkhardt aufgesetzte

Kuppel mit dem früheren Bau des Münsters stimmt, so störend fallen die von demselben Erzbischof angefügten beiden Thürme an den schmalen Wänden des Querschiffs auf.“ — Wohl mag Burkhardt II von Weissbriach nöthig gewordene Reparaturen an den zwei runden Treppenthürmen in der Mitte des XV. Jahrhunderts haben ausführen lassen, aber nimmermehr ist dieser Kirchenfürst deren Erbauer, denn es handelt sich hier nicht um einen willkürlichen Zubau, sondern um eine ursprünglich geplante, vollkommen organische Bildung.

Die in der heiligen Linie von West nach Ost aufgeführte Metropolitan-Kirche Sanct Rupertus erscheint schon als romanisches Bauwerk mit den gleichen Dimensionen, wie der jetzt bestehende von Santino Solari 1614—1628 hergestellte Renaissance-Neubau; dem Italiener wurde aufgegeben, den durch Jahrhunderte geheiligten Boden einzig nur in der Langhaus-Breite zu überschreiten und ist es durchaus kein Zufall, wenn der heutige Hochaltar genau an derselben Stelle steht, wo er auch im Münster romanischen Stiles bereits gestanden hat. Das alte Querhaus mit seinen seitlichen Abschlüssen durch die beiden Rundthürme gab das Lichtmaass für die nördliche und südliche Concha des Renaissance-Werkes ab, die Querachse ist die gleiche geblieben. Salzburg’s zwei kreisrunde Treppenthürme veranlassen den Blick auf den Rheinstrom zu lenken, wo sich dieses Baumotiv schon in der Karolingerzeit nachweisen lässt. In Aachen besitzt Kaiser Karl des Grossen Münster Sanct Maria zwei runde Treppenthürme; in Frankfurt a. M. stand am Platze der heutigen Sanct Bartholomäus-Stadtpfarrkirche im IX. Jahrhunderte die kreuzförmige dreischiffige Basilika Sanct Salvator mit zwei runden West-Treppenthürmen; in Worms reichen die beiden kreisförmigen Treppenthürme des Laurentius Westchores am Sanct Petersdome im Mauerwerke der Fundamente sowie der unteren Geschosse bis in das X. Jahrhundert zurück und auch die zwei Thürme des Ostchores erhielten die Rundform, obgleich die heute über dem Erdboden sichtbaren Mauertheile frühestens Ende des XI. Jahrhunderts zur Ausführung gekommen sind. Die 1002 gegründete Collegiat-Stiftskirche Sanct Paulus zu Worms hat in Verbindung mit dem westlichen Querschiffe wiederum zwei runde Treppen- und Glockenthürme, wenn der heute existirende Aufbau auch dem späteren Stile angehört, so dürften der Doppelthürme Fundament-Mauern wohl noch die ursprünglichen vom Anfange des XI. Jahrhunderts sein. Der im Jahre 978 von Erzbischof Willigis zu Mainz gegründete Sanct Martinus-Dom hat wiederum zwei runde Treppenthürme in directer Verbindung mit dem östlichen Querhause; hier ist eine Anordnung, welche Sanct Rupertus und Virgilius in Salzburg geradezu als Muster und Vorbild gedient, wie ebenso die Mainzer Domanlage den Westbau der Benedictiner-Abteikirche Sanct Gertrud zu Nyfels, Nivelles in Belgien, veranlasst hat. Wir besitzen ferner in der ehemaligen Mainzer Erzdiöcese die Kirchen der regulirten Augustiner-Chorherren Sanct Maria zu Schiffenberg in Oberhessen und Sanct Maria zu Pfaffen-Schwabenheim in Rheinhessen, beide mit je zwei runden

Treppenthürmen. Die vordem Bischöfliche Domkirche Sanct Laurentius und Johannes der Täufer zu Merseburg an der Saale zeigt und zwar im Anschlusse an den Wormser Dom Ostchor Sanct Petrus, die zwei Rundthürme beiderseits der Chorvorlage, wobei es auch kein Zufall ist, wenn einer der Merseburger Thürme, gleich den vier Wormser Domthürmen, bis zum heutigen Tage einen in Kegelform gemauerten Steinhelm trägt. — Die Diöcese Strassburg tritt uns mit der Sanct Adelphi-Pfeilerbasilika zu Neuweiler im Unter-Elsass, welche zwei Rundthürme an der Westseite und die Diöcese Metz mit ihrem Bischöflichen Sanct Stephans-Dome entgegen. Dieser hatte zur Zeit des Romanischen Stiles in Verbindung mit der Hauptapsis zwei runde Treppenthürme, welche die Krypta mit der Oberkirche und diese wiederum mit der Dachregion verbunden haben.[1]) Auch die Sanct Petrus und Nicolaus geweihte Metropolitan-Kirche des Erzbischofs von Trier besitzt an dem im Jahre 1077 vollendeten Sanct Nicolaus-Westchore zwei runde Treppenthürme; ebenso hat die im Trierer Erzsprengel gelegene, 1093 gegründete Benedictiner-Abteikirche Sanct Maria und Nicolaus am Laacher-See zwei West-Rundthürme. — Aus allen diesen Monumentalbauten geht hervor, dass am Rheine und seinen Nebenflüssen seit der Karolingerzeit die Thürme der Gotteshäuser in kreisrunder Grundrissform zu bilden beliebt war und die Salzburger Metropolitankirche vom deutschen Rheinlande dies Baumotiv übernommen und zur Ausführung gebracht hat. — Wohl erscheint die uralte Basilika San Lorenzo am Etschufer in Verona an der Westfront auch mit zwei runden Treppenthürmen, hier war durch die Emporen-Anlage über den Seitenschiffen eine directe Veranlassung geradezu geboten; bei der Kleinheit des Monumentes dürfte es den Erbauern des Salzburger Münsters kaum bekannt gewesen sein, denn ausweislich der schriftlichen, wie zeichnerischen Belege bestand es in der ganzen Mittelalterzeit ohne Langhaus-Emporen und erst der Renaissance-Neubau hat diese in sein Programm aufgenommen. Ausgeführt wurden die mit Glasfenstern nach dem Mittelschiffe versehenen Emporen, nämlich das Oratorium des heiligen Virgilius auf der Epistelseite und das Oratorium des heiligen Rupertus auf der Evangelienseite, um den Erzbischöfen, in gleicher Fussbodenhöhe mit den Gemächern des Hauptgeschosses ihres nahen Palastes, Zutritt und Anwohnen beim Gottesdienste zu ermöglichen; darum wurden auch die überdeckten Arcaden an der Kathedral-Westfront errichtet, verbinden sie doch direkt Wohnräume und Kirche. Dem Salzburger Metropoliten folgte alsbald dessen Suffragan, der Fürstbischof in Freising an der Isar; auch er verband durch einen seitlich geschlossenen Gang seinen Schlossbau mit dem Sanct Marien-Dome, welchem erst im XVII. Jahrhunderte über den beiden inneren Seitenschiffen Emporen zugefügt worden sind. — Salzburger Dombrände

---

[1]) Siehe in Heft V und VI der Wiener „Allgemeinen Bauzeitung" 1894 meinen mit Abbildungen versehenen Aufsatz „Beitrag zur Baugeschichte der Kathedrale von Metz".

werden urkundlich in den Jahren 1127, 1167, 1203, 1270, 1383 und 1598 gemeldet; den letzten ausgenommen, hatte keiner die Wirkung, dass ein völliger Neubau die Folge gewesen wäre. Der im XI. Jahrhunderte ausgeführte romanische Grundplan wurde bei allen späteren Veränderungen beibehalten und vermochte selbst die grossartige Periode der gothischen Baukunst den sogenannten Gesammtcharakter des Monumentes nicht zu verändern. Die Benedictinerinnen-Abteikirche Sanct Maria und Erentrudis[2]) auf dem Nonnberge Salzburg's bewahrt bis zum heutigen Tage die **T**form und sind an ihr die drei Apsiden ausgebaut; daher liegt wohl die Annahme nahe, dass das Erzbischöfliche Münster ursprünglich auch in dieser **T**form construirt worden ist. Am Rheine haben wir in Strassburg die ganz gleiche Erscheinung, das Bischöfliche Münster Sanct Maria hat mit der Frauen-Abteikirche des heiligen Stephanus die **T**form gemein. Vom XI. Jahrhunderte an haben wir aber die Salzburger Metropolitan-Kirche als Basilika in lateinischer Kreuzesform nebst zwei quadratischen Westthürmen; diese waren zur Aufnahme der Kirchenglocken bestimmt, während die zwei Rundthürme des Querhauses stets nur Steintreppen vom Erdboden bis zur Dachregion aufzunehmen hatten. Dies wird hier geflissentlich erwähnt, weil beim Sanct Petersdome in Worms der südöstliche Rundthurm sämmtliche Glocken besitzt.

Da uns über das Innere des Domes schriftliche Ueberlieferungen und Zeichnungen fehlen, so erwächst die Aufgabe, durch Prüfung der noch erhaltenen Monumental-Bauten diese Lücke auszufüllen. Im eigenen Erzsprengel finden sich zwei Denkmäler, welche anfänglich auf hölzerne Balkendecken in allen Kirchenschiffen, wie Sanct Rupertus und Virgilius, angelegt worden waren. Gemeint ist die Stiftskirche Sanct Zeno der regulirten Augustiner - Chorherren bei Reichenhall und die Abteikirche Sanct Maria des Benedictinerinnen-Klosters Frauenwörth auf der Chiemsee-Insel, beide wurden ursprünglich als romanische Pfeilerbasiliken erbaut und unschwer lassen sich die alten querschifflosen Anlagen nachweisen. Die Marienkirche hat in den Pfeilerachsen eine Mittelschiffbreite von 9 m 40 cm bei einer Jochweite von Pfeilermitte zu Pfeilermitte von 4 m 5 cm; die Steinpfeiler bestehen aus einem oblongen Mauerkerne von 64 auf 86 cm, an den sich beiderseits je eine Halbsäule legt, welche oberhalb ein in's Achteck gesetztes Kapitäl schlichtester Form trägt und dieses nimmt nach dem Uebergange in's Rechteck die vier kantigen Scheidebogen auf, die ihrerseits 2 m 55 cm Lichtweite haben. Sanct Zeno bei Reichenhall besitzt nächst dem Triumphbogen noch die ursprünglichen romanischen Halbsäulen, sie haben 86 cm Durchmesser bei einer in den Pfeilerachsen gemessenen Mittelschiffbreite von 13 m 60 cm. Das in's Achteck gesetzte Kapitäl entspricht in Sanct Zeno ganz dem von Sanct Maria auf der Frauen-Insel des Chiemsees und wir dürften keine Hypothese aufstellen, wenn das Vorbild beider Baudenkmale am Sitze des

[2]) Die Nichte des heiligen Rupertus und erste Aebtissin Nonnberg's.

Erzbischofes und in dessen Metropolitan-Kirche romanischen Stiles gesucht wird. Wie bereits erwähnt, hatte Sanct Zeno 13 m 60 cm Mittelschiffbreite in den Pfeilerachsen und bei dieser ansehnlichen Dimension bedingte das zur Verwendung bereite Steinmaterial einen Pfeilerbau; man wagte nicht Monolith-Säulen, wie bei der Benedictiner-Abteikirche Sanct Peter in Salzburg, diese hatte eben auch nur ein Mittelschiff von circa 10 m Achsenweite. Ganz die gleichen constructiven Erwägungen, wie bei Sanct Zeno nächst Reichenhall und Sanct Maria in Frauenwörth, bestanden auch bei der Erzbischöflichen Domkirche Salzburg's. Da hier die alte Pfarrkirche Sanct Maria-Himmelfahrt aus Nagelfluhe-Quadern im ganzen Innern hergestellt worden ist, so darf die Metropolitan-Kirche in gleichem Baumateriale gedacht werden. Der aus Nagelfluhe bestehende Mönchsberg in Salzburg's Süden lieferte das solide Material, dessen Härte und Grobkörnigkeit von entscheidender Bedeutung für die localen Constructionen und deren Formengebungen war. Hieraus erklärt sich das Derbe, die Schwere und das Plumpe der Details in Salzburg, ergiebt sich die locale Färbung; man konnte in der Nagelfluhe nicht die zierlichen Einzelheiten in Profilen und Ornamenten herstellen, welche uns so schön in den Rheinlanden begegnen, wo sich eben die romanische Baukunst am Ober- und Mittel-Rhein im feinkörnigen weissen und roten Sandstein, am Nieder-Rhein im weichen, sich schneiden und hobeln lassenden Tuffstein ausbilden konnte. — Im Langhause der Église de Lons-le-Saulnier[3]) des Départements Jura sieht man Rundsäulen, darüber vierkantige Scheidebogen und dazwischen Kapitäle von ganz ähnlich schlichter Bildung, wie Sanct Zeno bei Reichenhall und Sanct Mariae-Opferung auf Frauen-Chiemsee; neben beschränkten Geldmitteln wird die Beschaffenheit des zur Verwendung bereiten Jura-Hausteines wohl auch bei der französischen Kirche die zwingende Veranlassung gewesen sein. In Sanct Zeno bei Reichenhall fällt dem Besucher die imposante Breite des Mittelschiffes, sowie des Chores auf und nahe liegt es, an die Mutterkirche der ganzen Erzdiöcese Sanct Rupertus und Virgilius in Salzburg zu denken, mit ihr wollten die Augustiner-Chorherren wetteifern. Umgekehrt darf aber auch der Rückschluss erfolgen, dass die romanische Kathedrale mindestens die gleiche Mittelschiffweite gehabt, daher sicher in den Pfeilerachsen volle 14 m gemessen hat. Bei der Marienkirche im Chiemsee haben die vier Joche des dreischiffigen Langhauses 4 m 5 cm in den Pfeilerachsen; im Anschluss an dieses erhaltene Baudenkmal dürfen wohl 7 m für die sieben Joche in Salzburg angenommen werden. Diese sieben Joche vom Querhause bis zu den Westthürmen sind durch die Handzeichnungen von 1553 und 1565 verbürgt, ferner beweisen die sechs Strebemauern, welche aus den Pultdächern der beiderseitigen Nebenschiffe nach Aussen treten, dass die Erzbischöfliche Domkirche eine nachträgliche Einwölbung über oblongen Grundrissfeldern erhalten hat.

---

[3]) Abgebildet auf S. 156 des VII. Bandes von Viollet-le-Duc, Dictionnaire de l'Architecture française.

Die alte Salzburger Pfarrkirche zu Sanct Maria-Himmelfahrt war ursprünglich eine T förmige Basilika, deren Langhaus im gebundenen romanischen Systeme feuersichere Steindecken mit lauter quadratischen Kreuzgewölben empfing. Man erkennt hier sofort, dass schon das anfängliche Bauprogramm einer Gewölbe-Construction galt; dem entsprechen denn auch, im Anschluss an die Rheinisch-romanischen Kirchen, die drei quadratischen Mittelschifffelder und die beiderseitigen je sechs Felder der Nebenschiffe. Zweifelsohne besässe die Metropolitan-Kirche das gleiche gebundene romanische Bausystem, wäre sie ursprünglich nicht auf hölzerne Balkendecken, sondern auf feuersichere Steindecken angelegt worden oder hätte einer der nachmaligen Brände von 1127, 1167, 1203 und 1270 einen vollständigen Neubau nöthig gemacht. Da dies aber nicht der Fall war, so entschloss man sich mit Beibehaltung der alten Bautheile, deren nachträgliche Einwölbung vorzunehmen. Hatte man in der Benedictinerinnen-Abteikirche Sanct Maria-Chiemsee die feuersichere Einwölbung durch den nachträglichen Einbau von in das Mittelschiff vortretenden, unter sich durch Gurtbogen verbundenen Widerlags-Pfeilern von je 63 cm auf 76 cm ermöglicht, so half man sich bei Sanct Rupertus und Virgilius durch die nachträgliche Ausführung von zweimal 6, also 12 Widerlagsmauern oberhalb der Quergurtbogen von beiden Abseiten; es ist dies eine Bauconstruction, welche heute noch die Ruine des Chores der Cisterzienser-Abteikirche Sanct Petrus zu Heisterbach am Siebengebirge der Erzdiöcese Köln darbietet. Am Rhein erfolgte diese Ausführung zwischen 1203—1233 und in Salzburg dürfte der Dombrand des Jahres 1203 die direkte Veranlassung zur Einwölbung des dreischiffigen Langhauses gegeben haben. Obgleich Sanct Zeno bei Reichenhall an Stelle der Holzbalken, in Mittel- und Seitenschiffen gewölbte Steindecken erst in der Zeit des gothischen Baustiles erhielt, so geschah dies doch ohne Verwendung von Quader-Steinrippen; es liegt nun sehr nahe, an das Innere des Erzbischöflichen Domes in Salzburg zu denken, welcher auch wohl nur gräthige Kreuzgewölbe besessen, wie die Sanct Michaels-Kirche zu Altenstadt-Schongau in der Diöcese Augsburg und in dieser schlichten Construction der Augustiner-Stiftskirche Sanct Zeno zum Vorbilde gedient hat. Das Salzburger Münster hatte, ausser dem zwischen den Westthürmen als Abschluss des Mittelschiff-Satteldaches aufgeführten Façadengiebel, an den beiden Armen des Querhauses, wie Sanct Martin-Mainz und Sanct Gertrud-Nyfels, gemauerte Giebel; nur die Chorvorlage entbehrte nach den Handzeichnungen von 1553 und 1565 des Steingiebels und hier war über dem Dachkranze das Satteldach abgewalmt. Interessant ist, wahrzunehmen, dass oberhalb der Concha von Sanct Zeno bei Reichenhall auch nur eine Abwalmung die Chorvorlage östlich abschliesst. Die halbkreisförmige, mit einem Viertelkugelgewölbe überdeckte Apsis ist hier durch drei Rundbogenfenster, im unteren Mauercylinder erhellt, ganz ebenso war es vordem bei Sanct Rupertus und Virgilius in Salzburg. Charakteristisch bleibt für beide Bauwerke, sowie Sanct Maria-Nonnberg und Sanct Maria-Frauen-

Chiemsee, als Monumente des Ostens von Deutschland, die mässige Höhe des Innenraumes, ging man hier doch nicht über das Quadrat und giebt die Mittelschiffbreite das Mass für die lichte Höhe. Zur Blüthezeit des romanischen Stiles hat man in Mainz, Worms und Speyer am Mittel-Rhein des Doppelquadrat als Grundlage für die Mittelschiffhöhe gewählt und an diese vorbildlichen Musterleistungen nahm der Nieder-Rhein bei seiner Bauthätigkeit des spätromanischen Stiles directen Anschluss.

Urkundlich ist in der Salzburger Metropolitan-Kirche die Krypta mit den zwei Sanct Johannes und Sanct Erasmus geweihten Altären überliefert, wie denn auch feststeht, dass ehedem die dortige Benedictiner-Abteikirche Sanct Peter ihre Krypta besass, was schon der noch heute um viele Stufen erhöhte Chor sammt Querhaus darthun; endlich besitzt Sanct Maria der Benedictinerinnen-Abtei Nonnberg eine auf vielen Säulen ruhende Krypta, welche selbst die gothische Umwandlung des ganzen Gotteshauses mitmachen musste. Noch heute existirt die Nonnberger Klosterkirche in der alterthümlichen T form, ihre Krypta nimmt die Hauptapsis sammt Querraum ein; bei der ehedem in lateinischer Kreuzesform bestandenen Kathedrale dürfte sich deren Krypta auf den Raum unter der Concha und der quadratischen Chorvorlage beschränkt haben.

Im Strassburger Münster Sanct Maria hat man im beginnenden XIII. Jahrhundert beim Einsetzen der feuersicheren Steinwölbung die alten, nur auf Holzbalkendecken berechneten schwachen Umfassungsmauern des Querhauses und Chores durch eine Reihe weit hinaus tretender Strebepfeiler widerstandsfähig gemacht. Die gleiche Aufgabe ergab sich auch in Salzburg, als man zur Blüthezeit des romanischen Baustyles die Stein-Einwölbung beschloss, um die vielen verheerenden Brände abzuwenden. Dabei folgte man aber nicht dem beim Strassburger Münster gewählten Mittel, sondern dem des Kaiserdomes Sanct Maria-Himmelfahrt in Speyer am Rhein, welcher vor der späteren Einwölbung eine fürsorgende äussere Ummantelung des Chores nebst Querhauses erhielt. Während nun diese Ummantelung in Speyer vom Fundamente bis zum Dachkranze bewirkt und unterhalb desselben die offene Arkadengalerie hergestellt wurde, begnügte sich der uns unbekannte Salzburger Constructeur damit, die Mauerverstärkung nur bis zur Kämpferhöhe der inneren Gewölbe vorzunehmen; den oberen künstlerischen Abschluss bewirkte er aber gleichfalls durch eine offene Arcadengalerie nebst schützendem Pultdache. Diese schöne Zierde umzieht nicht nur das ganze Querhaus, sondern auch die Chorvorlage, sowie die Concha und hiermit ist der Eingangs aufgestellte Satz, dass der Metropolit Salzburg's mit dem deutschen Rheine in künstlerischem Zusammenhange von Anfang an gewesen und bis in die spätere Mittelalterzeit geblieben, wohl bewiesen. Denn das schöne Baumotiv der Arcadengalerien hat doch nirgends eben solche Blüthen getrieben, wie am Mittel- und Nieder-Rhein; erinnert sei ausser Speyer an den Sanct Petersdom in Worms, die Erzbischöfliche Metropolitan-Kirche Sanct Martin in Mainz, Sanct Georg in Schwarz-Rheindorf

und die vielen Kirchen romanischen Stiles der Kölner Metropole. An der äusseren Ostseite der Chorvorlage des Salzburger Münsters waren zwei kräftige Eckstrebepfeiler errichtet, zunächst beendigten diese die Arcadengalerien und bis über'n Dachkranz hinaufgeführt, bildeten sie gegen den Diagonalschub des Kreuzgewölbes feste Widerlager. Ganz ebenso hat Sanct Zeno bei Reichenhall behufs Einwölbung der Chorvorlage nachträglich Strebepfeiler zugelegt. Inmitten der beiden Querschiffarme von Sanct Rupertus und Virgilius gewährten die zwei runden Treppenthürme die Möglichkeit, leicht nach den Arcadengalerien zu gelangen und diese haben neben ihrer ästhetischen Bedeutung den praktischen Vortheil, dass alle etwa an der Substanz des Bauwerkes erforderlichen Reparaturen, ohne eigene hölzerne Gerüste bequem vorgenommen werden konnten. Es unterliegt keinem Zweifel, dass dieses Moment bei allen Mittelalter-Bauten von hoher Bedeutung und weit grösserer Wichtigkeit war, als man heutzutage anzunehmen geneigt ist.

Die Salzburger Handzeichnungen von 1553 und 1565 stellen die Vierungs-Domkuppel als kreisrunden Tambour mit steilem Kegeldache dar und aus den Chroniken erfährt man, dass Erzbischof Sigismund von Volkerstorf das Kuppel-Zeltdach im Jahre 1454 mit Bleiplatten hat eindecken lassen. Der heutige Renaissance-Dom hat wie die Sanct Peters-Abteikirche eine achteckige Kuppel, auch ist in Deutschland zur Zeit des romanischen Baustiles stets die Vierung nur mit einem quadratischen Turme oder einer achtseitigen Kuppel versehen worden. Wenn daher die erwähnten Handzeichnungen richtig und der kreisrunde Kuppel-Aufbau wirklich ehedem existirte, so haben wir in Deutschland nur in der Rund-Basilika Sanct Michael zu Fulda und im ebensolchen, leider 1812 abgebrochenen Baptisterium Sanct Martin zu Bonn am Rheine hierfür Vorläufer, während Italien im alten Sanct Marien-Dome zu Brescia, in der Rund-Basilika San Angelo zu Perugia, den fünf Kuppeln von San Marco zu Venedig und in Santa Fosca auf der Insel Torcello hervorragende Beispiele dieser Construction der christlichen Architektur bietet. Veranlasst die ehemalige Domkuppel, den Blick über die Alpen nach Italien zu wenden, so nicht minder die Betrachtung der Hauptportale. Von der sogenannten „gold'nen Pforte“ des Dom-Paradieses der Westseite hat sich ein 1 Meter 55 Centimeter langer Löwe aus weissem Marmor im leider ungeschützten Hofraume des gräflich Kuenburg'schen Palastes in Salzburg erhalten und ist am Rücken des Thieres die Oeffnung der hier eingelassen gewesenen freistehenden Säule noch sichtbar. Hierzu kommen die Hauptportale der Abteikirche Sanct Peter, der alten Pfarrkirche Sanct Maria-Himmelfahrt und von dem der Augustiner-Chorherren-Stiftskirche Sanct Zeno bei Reichenhall; überall begegnet uns der weisse und der rothe Marmor des nahen Untersberges, ein Baumaterial, welches den inneren Constructionen romanischen Stiles völlig unbekannt geblieben ist. Das grobkörnige Steinmaterial der Nagelfluhe beherrscht das ganze Innere von Sanct Maria-Himmelfahrt und veranlasste eine Formengebung allereinfachsten

Gepräges; wie urkundlich feststeht, so war der romanische Bau der Salzburger Metropolitan-Kirche ganz ebenso hergestellt gewesen. Da wie dort lag die Ausführung in den Händen der einheimischen Werkleute, es waren die deutschen Arbeiter der Stadt Salzburg und ihrer Umgebung, welche diese Gotteshäuser schufen. Italienische Bildhauer berief man nur zu den wie Mobilar oder Ausstattungs-Gegenstand betrachteten Kirchenportalen; diese Künstler waren im nächstgelegenen Verona an den dortigen leicht zu bearbeitenden Marmor gewöhnt, so erklärt sich unschwer das Aufsuchen, Brechen und Bearbeiten des Untersberger Marmors sammt der Formengebung der Portale in und nächst Salzburg. Diese werthvollen architektonischen Sculpturwerke stehen im directen Zusammenhange mit den bekannten Löwengeschmückten Pforten der Benedictiner-Abteikirche San Zeno Maggiore und der Kathedrale Santa Maria Matricolare in Verona. Wenn die Stiftskirche Sanct Peter und Johannes Baptist der Fürstpropstei der regulirten Augustiner-Chorherren zu Berchtesgaden im Erzsprengel Salzburg's zwei Westthürme hat, so gemahnen dieselben an unser deutsches Vaterland, denn Doppelthürme sind für Italien eine sehr grosse Ausnahme, hieran muss entschieden festgehalten werden, will man der Bauthätigkeit im Erzbistume Salzburg wirklich volle Würdigung und Gerechtigkeit widerfahren lassen. Die Metropoliten fühlten sich auch in ihrer Kunstpflege als Deutsche, würden diese Reichsfürsten sonst die Hauptmotive von Sanct Rupertus und Virgilius vom deutschen Rheine entnommen haben? Wo ist in Italien eine Episcopal-Kirche romanischen Stiles, welche gleich der Salzburger aus Kuppel und vier Thürmen bestände? Die berühmten Kathedralen Santa Maria Assunta in Parma, San Pietro in Modena, Santa Giustina in Piacenza und Santa Maria in Pisa haben alle nur eine Vierungskuppel und einen einzigen, zudem isolirt vom Gotteshause stehenden Campanile. Nimmermehr vermögen diese an sich so prächtigen Baudenkmale mit dem vom deutschen Geiste erfundenen romanischen Dome in seiner durch die Mehrthürmigkeit bewirkten kräftigen Charakteristik und bewegten Silhouette den Wettstreit zu bestehen. Sehr bezeichnend ist es, dass der Trienter Oberhirte, als Suffragan-Bischof des Patriarchen von Aquileja, und trotz der unmittelbaren Nähe von Italien's Grenze, dennoch ein deutsches Bauprogramm beim Errichten der Sanct Vigilius geweihten Kathedrale wählte und ein an Salzburg's Archiepiscopal-Kirche erinnerndes, aus Kuppel und zwei Westfront-Thürmen bestehendes Monument zur wirklichen Ausführung gebracht hat. Da dem Salzburger Metropoliten die Suffragan-Bischöfe von Passau und Regensburg unterstanden, so erklärt sich, wenn die Reconstruction der romanischen Domkirchen beider Diöcesansitze lateinische Kreuzesform, Vierungs-Kuppel und zwei Westfront-Thürme annimmt; hat doch die dem Protomartyr Sanct Stephanus consecrirte Kathedrale zu Passau den achteckigen Kuppel-Thurm sowie das Thurmpaar der Westfaçade bis heute bewahrt und auch in der Donaustadt Regensburg lautete das Programm für den gothischen Neubau, ausser den West-Doppelthürmen,

auf einen Central-Thurm, denn das diesem entsprechende hochragende Kuppelgewölbe[3]) hat erst die Restauration vom Jahre 1838 beseitigt und dafür ein Kreuz-Gewölbe auf Sandsteinrippen in der Kämpferhöhe des Mittelschiffes hergestellt. Ein in der Nacht des 11. Dezember 1598 entstandener Dombrand hatte binnen wenigen Stunden die Dachungen vollständig zerstört; da aber das Mauerwerk der Substanz, die Steingewölbe und selbst die innere Ausstattung, wie Altäre und Orgel verschont blieben, so hat jenes Brandunglück die Nothwendigkeit eines Neubaues durchaus nicht verschuldet. Vielmehr lassen alle Nachrichten erkennen, dass die abgebrannte Kathedrale Sanct Rupertus und Virgilius, ohne allzu grosse Kosten, leicht konnte wieder hergestellt werden. Dem damaligen Fürst-Erzbischofe Wolfgang Theodorich von Raitenau bot jedoch der Brand willkommenen Anlass, das alte, seinem Geschmacke nicht mehr zusagende Gotteshaus sammt angebauten Kapellen und dem an der Südseite befindlichen Kreuzgange, welche seinem Bauvorhaben hindernd im Wege standen, ganz zu beseitigen. Unbeirrt um den Schmerz, den Unmuth und die allgemeine Entrüstung der Salzburger, fing der Erzbischof im Jahre 1599 an, das ehrwürdige Bauwerk zu räumen und abzutragen; erst 1606 war Alles zerstört, aber auch die werthvollen Kunstdenkmäler der Geschichte, die interessanten Grabstätten der Kirchenfürsten und die schönen Epitaphien der Familien Salzburg's spurlos verschwunden. Dies planmässige Vernichtungswerk kann nicht genug beklagt werden, weil gerade diese Erzbischöfliche Metropolitan-Kirche für die gauze Entwickelung und Ausbildung der mittelalterlichen Kunst in Ost-Deutschland von höchster Bedeutung gewesen, Sanct Rupertus und Virgilius Salzburg's der weithin zum Vorbilde gewordene Repräsentant einer ganzen Reihe von Monumentalbauten ist.

---

[3]) Abbildung in Popp und Bülau, die Architektur des Mittelalters in Regensburg. 10 Lieferungen 1834—1839.

Die Junker von Prag.

Von **Max Bach.**

Die mythischen Gestalten der Junker von Prag sind schon wiederholt Gegenstand lebhafter Forschung gewesen, bis heute aber sind alle Versuche, das undurchdringliche Dunkel ihres Daseins zu lösen, vergeblich gewesen.

Eingehender hat erstmals Grueber sich mit denselben beschäftigt,[1]) dann liess Seemann eine besondere Schrift unter dem Titel „die Junker von Prag“ erscheinen, welche dann von Waldersdorf im 28. Band der Verh. d. histor. Vereins Regensburg vielfach berichtigt wurde. Weiter beschäftigten sich mit der Frage Kraus, Gurlitt[2]), Carstanjen[3]) und besonders Neuwirth in den Mitth. d. Vereins f. Gesch. d. Deutschen in Böhmen XXXIII, 1895. Der letztere kommt zu dem Schluss: „Die Junker von Prag, welche der Regensburger Dombaumeister Matthäus Roritzer unter die ‚alten der kunstwissende‘ und Hans Schmuttermayer von Nürnberg an erster Stelle zu den ‚grossen berumbten maisteren‘ zählt, haben wirklich gelebt und galten noch in der zweiten Hälfte des XV. Jahrhunderts für gewisse bautheoretische Fragen als die hervorragendsten Gewährsmänner. Sie waren zweifellos bauverständige Steinmetzen, welche um die Wende des XIV. und XV. Jahrhunderts in Prag lebten und wahrscheinlich in den ersten Jahrzehnten des XV. Jahrhunderts Arbeiten für das Strassburger Münster lieferten. Ihre wohl von dem Meister Wenzel Roritzer[4]) in Regensburg verbreiteten Anschauungen lebten durch das XV. Jahrhundert besonders in der Familie Roritzer fort, deren Angehörige sie auch nach Nürnberg übertrugen und offenbar daselbst dem Hans Schmuttermayer von Nürnberg vermittelten. Da der Name ‚Junker‘ nicht nur als Familien-, sondern auch als Spitzname in Prag am Ende des XIV. Jahrhunderts erweisbar ist, kann an der Richtigkeit der Bezeichnung ‚Junker von Prag‘ nicht im Entferntesten

[1]) Mitth. d. V. f. Gesch. d. Deutschen in Böhmen, IV, 1866.

[2]) Zeitschr. f. Bauwesen 1892, S. 332 ff.

[3]) Ulrich von Ensingen 1893.

[4]) † 1419, Dombaumeister in Regensburg, Vater des Konrad R. (1450—1480) und Grossvater des Matthäus.

gezweifelt werden, wenn auch gerade für die erwähnte Zeit in Prag selbst Steinmetzen Namens Junker nicht festzustellen sind. Eine Identificirung der Junker von Prag mit den als Steinmetzen genannten Söhnen des Prager Dombaumeisters Peter Parler ist unmöglich, eine solche mit den Söhnen des dritten Prager Dombaumeisters Johann Parler, bleibt so lange unzulässig, als für die genannten nicht die Beschäftigung als Steinmetzen sicher erwiesen ist. Ebenso wenig kann an eine Identificirung mit Mitgliedern der Familie Junker in Eger gedacht werden. Es ist nicht statthaft, die Junkerfrage auf das Gebiet der Malerei hinüberzuspielen und die Junker von Prag auch als berühmte Maler zu betrachten."

Und nun zu den Quellen, was sagen uns diese! Roritzer in seinem bekannten 1486 gedruckten Fialenbüchlein äussert sich wie folgt, nachdem er den Zweck seiner Arbeit erläutert hat: „Und nit allein aus mir selbs sunder vor auch durch die alten der kunste wissende Und nemlichen dj iungkhern von prage erclaret jst." In ähnlicher Weise schreibt Hans Schnuttermayer in seinem nur wenige Jahre später durch Georg Stuchs gedruckten Fialenbüchlein: „Und hab solichs auss mir selber nit erfunden, sunder von viel andern grossen berumbten maisteren. Als die Junckhern von prage. Maister ruger. Niclas von straspurgk. Der den am maisten die new art an das licht gepracht mitsamt vil andern genommen."

Das sind die beiden einzigen Quellen des XV. Jahrhunderts, welche uns die sagenhaften Namen der Junker von Prag aufbewahrt haben. Erst nach der Mitte des XVI. Jahrhunderts erzählt der kaiserliche Medicus und Historiograph Wolfgang Lazius[5]): die Malergenossenschaft habe vor Menschengedenken von jenen berühmten Malern, welche man die Junckherrn von Prag nannte, und welche die letzte Hand an den Strassburger Münster-Thurm legten, das bekannte Malerwappen überkommen; dieses Wappen, welches mit jenem der Herren von Rappoltstein übereinstimmt, sei ihnen nämlich von Kaiser Sigmund in Folge eines Schimpfes, der ihnen von diesen Herren angethan worden, bestätigt worden. Diese Wappensage hat später auch Crusius in seine schwäbische Chronik aufgenommen und wird auch noch von Zeiller in seinem Reisebuch 1632 erzählt.

Ungefähr ein Decennium später als Lazius mögen die handschriftlichen Collectaneen Specklin's im Strassburger Domarchiv entstanden sein; sie enthalten Folgendes:

Anno 1365. Diss Jahr ward der Thurm am Münster biss oben an den Helm bei den vier Schnecken verferdigt und gemacht und vollend. Nachmals habens die zwei Junkherrn von Prag ferdig gemacht, und Johanns Hild von Cöln. Und ferner: Anno 1404 kam ein künstlich Marienbild her von Prag aus Böhmen, welches die Junckherrn von Prag gemacht haben, das schenkte Conrad Frankenberger, des Werks Ballirer.

---

[5]) De gentium aliquot migrationibus etc. Wien 1555.

Endlich die letzte Nachricht über die Jungkherrn liefert uns jene zu ihren Ehren i. J. 1565, vielleicht auf Specklin's Veranlassung geprägte Medaille, welche auf dem Avers die Vorderfront des Strassburger Münsters aufweist nebst der Legende: TVRRIS · ARGENTORATENSIS, während die Rückseite die drei Junker zu Pferd in römischer Kleidung als Triumphatoren zeigt mit der Umschrift: DIE · DREI · IVNCKHERN · VON · BRAG . 1565. [6]) Diese Denkmünze wurde nach der in den Jahren 1563—65 erfolgten Wiederherstellung der durch den Blitz beschädigten Thurmspitze zur Erinnerung an die angebliche Vollendung des Münsterthurms i. J. 1365 geprägt.

Kehren wir zur ersten Quelle, zu Roritzer zurück. Derselbe schreibt, in modernes Deutsch übersetzt, also: Er hätte, was er in seinem Büchlein zur Erklärung und Erläuterung der Construction und des Aufreissens von Steinwerk hier erstmals an den Tag gebe, nicht aus sich selbst erfunden, sondern es sei schon zuvor von den Alten „der kunste wissende", d. h. also von Künstlern im Allgemeinen gesprochen, erklärt worden.

Wenn nun Neuwirth a. a. O. diese Stelle wiederholt mit grossem Nachdruck betont und sagt, dass darunter zweifellos nur bauverständige Steinmetzen zu verstehen seien, besonders auch im Hinblick auf die Stelle des ersten Beispiels, wo es heisst „nach steinmetzischer Art" so liegt darin meines Erachtens noch lange kein Beweis vor, dass die gleich nach der oben angeführten Stelle genannten Jungkherrn von Prag wirklich auch Steinmetzen gewesen sein müssen.

Es liegt das in der, bis in die neueste Zeit hinein gänzlich verkannten Stellung der grossen Architekten des Mittelalters, die man eben für schlichte Steinmetzen hielt. Hasak hat in seinem interessanten Aufsatz [7]) darauf hingewiesen, dass das keineswegs der Fall war. Jene grossen Meister mussten auch lernen wie heutzutage; ein Beispiel ist uns erhalten in dem Skizzenbuch des Architekten Willard de Honnecourt, welches sich in der Bibliothek zu Paris befindet. Aber auch aus den Steinmetzordnungen geht hervor, dass durchaus nicht alle Steinmetzen, ja sogar auch Meister, fähig waren, Constructionszeichnungen zu machen. Der Artikel 12 der Regensburger Ordnung sagt ausdrücklich: Wer es auch sei, der sich anmasse, Zeichnungen nach Mass zu entwerfen, wenn er es nicht bei einem Werkmann gelernt hätte oder dazu berufen sei, bei dem soll kein Geselle arbeiten oder lernen, damit die Bauherrn nicht in Unkosten kommen durch einen solchen unwissenden Meister. Denselben Artikel hat auch noch die erneuerte Ordnung von 1563 fast wörtlich beibehalten. Auch aus dem Artikel 24 [8]) ist zu ersehen, dass der „Werkmann" noch über dem Meister steht. Dort heisst es: „Es soll auch ein

---

[6]) Vergl. die Photographie in den Mitth. d. V. f. Gesch. d. Deutschen in Böhmen, XXXIII, 1895, T. I.

[7]) Zeitschrift für Bauwesen 1895.

[8]) Nach Jauer's Eintheilung.

jeglich Werkmann, der Hütten-Arbeit hat, gegen alle Streitigkeiten und Sachen des Steinwerks betreffend, Gewalt und Macht haben, Strafen vorzunehmen in seinem Gebiet und sollen ihm alle Meister, Parlirer und Diener gehorsam sein.“ Artikel 4 der Strassburger Ordnung sagt; wenn ein Werkmann, der ein redlich Werk inne hat, stürbe, so mag ein jeglich Werkmann oder ein Meister, der sich auf das Steinwerk versteht und zu dem Werk tauglich ist, sich um ein solches bewerben, auf dass die Herren, die einen solchen Bau inne haben und verwalten, wieder versorgt werden. Und nochmals heisst es in Artikel 13 derselben Ordnung: Es soll auch kein Werkmann noch Meister noch Parlirer noch Geselle Niemand, wer es auch sei, der nicht unseres Handwerks ist, keine Zeichnung erklären oder darin unterweisen.

Ebenso in Artikel 25 der Rochlitzer Ordnung: „Und ob ein Meister oder Geselle kamen die das Handwerk oder die Kunst kunden und begehrt ein Zeichen von einem Werkmeister, dem soll er seinen Willen thun, und zu Gottesdienst geben was Meister und Gesellen erkennen. Und soll des Zeichen zweifach schenken Meister und Gesellen.“

Aus all dem ersieht man, dass derjenige, welcher Zeichnungen oder Visirungen zu entwerfen hatte, kein gewöhnlicher Steinmetz war; derselbe musste bei einem Werkmann gearbeitet haben und dazu berufen sein. Man achtete auch sorgfältig darauf, dass diese Zeichnungen nicht von einem Unberufenen nachgemacht oder benutzt wurden. Es war ein gewisses Vorrecht des Werkmanns oder des Meisters, wenn kein solcher vorhanden war, diese Visirungen zu entwerfen. Die Steinmetzen hatten nur die Aufgabe, ihre Steine nach den von den Poliren angefertigten Schablonen zu hauen und sich in keiner Weise am Aufzeichnen oder Construiren von Werkzeichnungen zu betheiligen.

Also auch im Mittelalter konnte der Steinmetzmeister nicht bauen, es war ihm ein „Werkmann“ vorgesetzt, der eine gewisse Schule durchmachen und besonders im Zeichnen tüchtig sein musste. Derselbe musste auch fähig sein, Modelle zu machen aus Holz oder Gips, er musste im gewissen Sinne auch Bildhauer sein, mit einem Wort ein Künstler, kein Handwerker.

Daraus ergiebt sich von selbst, dass wir die Junker von Prag als Künstler und nicht als Steinmetzen betrachten müssen. Und in der That beschäftigt sich auch das Fialenbüchlein Ronitzer's nicht mit der Technik der Steinmetzkunst, sondern mit dem Aufreissen von Details gothischer Steinmetzwerke, mit dem „ausgezogenen Steinwerk“.

Noch mehr aber bestätigt das Gesagte die zweite Quelle, welche wir haben, nämlich Schmuttermayer's Fialenbüchlein. Dort wird nicht bloss im Allgemeinen von den „Alten der Kunste wissende“ gesprochen, sondern von „grossen berumbten Maisteren“, als solche werden neben den Junckhern von Prag weiter genannt: „Maister ruger und Niclas von straspurk. Der den am maisten die new art an das licht gepracht.“ Schon aus diesen so bestimmt ausgesprochenen Angaben ist

ersichtlich, dass wir es hier nicht mit gewöhnlichen Steinmetzen zu thun haben, sondern mit grossen berühmten Künstlern. Alle Mühe, welche die früheren Autoren, in erster Linie Neuwirth, sich gegeben haben, um die genannten Namen mit Steinmetzen zu identificiren, sind vergeblich gewesen. Ganz natürlich, denn es waren keine Steinmetzen, sondern Maler. Unter Ruger ist wohl Niemand anders als der berühmte Rogier van der Weyden zu verstehen, was schon Essenwein ausspricht, und unter Niclas von Strassburg ganz gewiss jener Nicolaus Wurmser, der bekannte Hofmaler Karl IV, auf welchen schon Gurlitt a. a. O. aufmerksam gemacht hat.

Zur Begründung meiner Ansicht möge Folgendes angeführt werden. Rogier war nach dem Tode Jan van Eyck's der angesehenste Maler der Niederlande; die Stadt Brüssel ernannte ihn schon 1436 zu ihrem Stadtmaler. Sein Ruhm drang sofort auch nach Italien, durch dorthin gelangte Bilder; die Italiener nennen ihn Ruggiero da Bruggia oder di Burselles, die Deutschen, Meister Ruger oder Rudier, die letztere Form findet sich in dem Tagebuch Albrecht Dürer's, welcher dessen Gemälde im Rathhaus zu Brüssel rühmt. Noch Sandrart hält ihn für den ersten Meister, welcher die Oelmalerei ausgebildet hat und in der Chronik der Karthäuser zu Brüssel wird der Mönch Cornelius als der Sohn des berühmten Malers Rugerius genannt. Roger starb 1464, nachdem er eine grosse Zahl trefflicher Werke hinterlassen hatte. Die Erinnerung an den grossen Meister musste selbstverständlich zur Zeit Schmuttermayer's noch eine sehr lebhafte sein, und es ist daher leicht begreiflich, wenn derselbe ihn zu den grossen Meistern rechnet. Auch Nicolaus Wurmser gehörte ohne Zweifel zu den hervorragendsten oberdeutschen Künstlern seiner Zeit. Karl IV verlieh ihm zwei Gnadenbriefe; im ersten vom 6. November 1359 heisst es; „Dominus Imperator fecit graciam Magistro Nicolao dicto Wurmser de Argentina Pictori mo propter hoc ut ipse diligenciori studio pingat loca et castra, ad quae deputatus fuerit“ etc. Er erhält dabei das Recht unbeschränkter Verfügung über seine Güter und Testirfreiheit, die nur dem Einheimischen zukam. In dem zweiten Gnadenbriefe von 1360 wird ihm Abgabefreiheit für seinen Hof zu Mörin verliehen. Es heisst darin: „dilectus nobis Magister Nicolaus Pictor familiaris noster“. Im Jahr 1357 erwirbt er einen Jahreszins auf dem Hofe des Eberlin von Kossatitz für sich, seine Gattin Agnes, seine Erben und Nachkommen. In dieser Urkunde wird er noch civis in Stratzburk genannt. Wie lange er Hofmaler war, ist ungewiss, wahrscheinlich hatte er seinen Hof zu Mörin, welcher in der Nähe des Karlssteins lag, an Theoderich von Prag abgetreten, da er seine Arbeiten auf der Burg vollendet hatte. Neuwirth [9]) sagt: mit einiger Sicherheit kann man Wurmser nur

[9]) Beitrag zur Geschichte der Malerei in Böhmen, Mittheilungen des Vereins für Geschichte der Deutschen in Böhmen, 29. Band, und sein Werk über den Karlsstein.

die Gemälde im Treppenhaus der Burg Karlsstein zuschreiben, „er versteht es bereits, sich auf einzelnen Scenen, mit der Behandlung und Vertiefung des für die Darstellung gewählten Innenraums ziemlich gut abzufinden und bekundet auf der Bauscene der Ludmillalegende Sinn für das Wesen des Architekturbildes. Mit Vorliebe greift er zu landschaftlichen Hintergründen, die er mit wenigen Strichen charakterisirt, und sich, bei aller Stilisirung der Baumformen, doch auf naturwahre Blattbehandlung einlässt."

Wenn Schmuttermayer noch besonders hinzufügt: „der dann am meisten die new art an das licht gepracht hat", so meint er eben den damals in der Malerei sichtlich vorgeschrittenen neuen Stil, die naturalisirende Behandlung gegenüber dem bis vor Kurzem noch fast überall üblichen strengen romanisirenden Stil, welcher noch bei Wilards de Honnecourt sehr stark hervortritt.

Die dritte Quelle, welche die Junkherrn nennt, erscheint erst 70 Jahre später, es ist das in hohem Grade auffallend, wenn man annimmt oder annehmen will, dass diese Junkherrn einst als berühmte Meister gelebt haben und selbst noch ums Jahr 1365 am Strassburger Münster gebaut haben sollen.[10]) Die Quelle, aus welcher Roritzer oder Schmuttermayer ihre Angaben bezüglich der Junker von Prag geschöpft haben, scheint demnach trüb und sagenhaft und muss sich auf eine weit zurückliegende Zeit beziehen, auf die Zeit, wo der gothische Stil aufgekommen ist, also etwa bis in die Mitte des XIII. Jahrhunderts zurück. Dazu stimmt auch die Angabe über Nicolaus Wurmser, welcher die neue Art, d. h. den „neuen Stil am Meisten an das Licht gebracht" haben soll.

Lazius, welcher, wie angegeben, die Sage mit dem Rappoltsteinischen Wappen erwähnt, schöpfte jedenfalls aus einer Strassburger Localsage, welche besagt: die Herren von Rappoltstein, ein Elsässer Geschlecht,[11]) hätten einst mit den Junkern, welche das gleiche Wappen führten, nämlich drei silberne Schildlein in rothem Feld[12]) einen Streit gehabt, Kaiser Sigismund hätte aber in Anbetracht der Verdienste, welche diese ausgezeichneten Maler hatten, ihnen ihr Wappen bestätigt. „Quos ante patrum memoriam vocabant" heisst es ausdrücklich, „welche man vor der Väter Gedächtniss" die Junckherrn von Prag nannte. Also auch hier sehen wir ganz deutlich die Junker von Prag als sagenhafte Gestalten längst vergangener Zeiten, als Erfinder einer neuen Richtung in der Kunst und Träger eines Wappens, welches später als Malerwappen allgemein üblich

---

[10]) Auch in Braun und Hogenberg's Städtebuch von 1575 lesen wir: „Anno 1277 sub Episcopo Conrado a Lichtenberg Erckwinus a Steinbach architectus turrim extruere coepit et perducta fuit structura usque ad quatuor testudines galcae vel vestigii turris circa ann. di. 1384. Reliquum usque ad coronam beneficio Junckherorum Pragensium perfectum fuit."

[11]) Die Herzoge von Urslingen und Schiltach führten den Schild mit umgekehrten Farben.

[12]) siehe darüber Seeberg S. 65 ff.

war. Dieses Malerwappen kommt aber schon vor 1350 vielfach vor, nur sind hier die Farben Silber in blau. Wir müssten demnach die Junker von Prag spätestens in die erste Hälfte des XIV. Jahrhunderts setzen und nicht erst, wie Neuwirth annimmt, an die Grenzscheide des XIV. und XV. Jahrhunderts. Dass man aber in Strassburg um die Mitte des XVI. Jahrhunderts diese Junkherrn als Künstler im Allgemeinen und nicht als Steinmetzen ansah, beweist die Stelle in Speklin's Collectaneen, woselbst dieselben ein künstlich Marienbild, welches man das traurige Marienbild hiess, für das Münster fertigten.[13])

Und nun die Medaille; hier erscheinen 3 Junker in römischer Triumphatorentracht zu Pferde, während Speklin nur von zwei Junkern spricht. Aber auch daraus wird ganz deutlich, dass man diese Personen zu jener Zeit nicht als Steinmetzen aufgefasst hat, sondern als sagenhafte Personen, die vor undenklichen Zeiten einmal in irgend einer Weise am Münster thätig waren.

Einen weiteren Beleg für die Richtigkeit unserer Annahme geben die Handzeichnungen, welche sich theils in der Universitätsbibliothek zu Erlangen, theils in der Bibliothek zu Dessau befinden. Nachgewiesenermassen stammen diese Zeichnungen aus der Sammlung des Willibald Imhof d. Ae. in Nürnberg, in dessen Inventar ein in Leder gebundenes Buch angeführt wird, „darinnen vil von den Junckern von Prag vom Bentzen auch Schön Martin“ sich befinden soll. Zwei von den Zeichnungen, von welchen Neuwirth a. a. O. Photographien giebt, haben Aufschriften in den Schriftformen des XVI. Jahrhunderts, „Juncker von Brag gemacht“.

Es unterliegt nun keinem Zweifel, dass der Charakter der dargestellten Figuren, es sind verschiedene Heilige mit Schriftrollen und Attributen, ganz der Kunstrichtung des XIV. Jahrhunderts entspricht und sogar, wie sich Woltmann ausspricht, „in Proportionen, Kopftypen, Händen und Gewandung schlagend den Charakter der Prager Schule zeigen“. Imhof oder seine Gewährsmänner haben also recht gesehen, wenn sie diese Zeichnungen der böhmischen Schule zugewiesen haben. Und weiter lernen wir daraus, dass man damals, also nach der Mitte des XVI. Jahrhunderts, auch in Nürnberg die Namen der Junker von Prag kannte und sie für berühmte Künstler, nicht aber Steinmetzen ansah. Woher nun aber dieser Name inspirirt war, ist freilich fraglich, fast möchte man glauben aus Lazius, dessen Buch jedenfalls zu dieser Zeit in humanistischen Kreisen bekannt war. Es lag überhaupt in der Richtung der Zeit und ist bis heute noch nicht überwunden, dass Sammler ihre Kunstschätze mit möglichst berühmten Namen zu verzeichnen pflegen wie Albrecht Dürer, Martin Schön u. s. w. Neuwirth weist auf die Uebereinstimmung der Schreibweise „Brag“ anstatt Prag mit der Strassburger Münstermedaille, und glaubt hierin das Vorbild zu sehen.

---

[13]) Tristem ymaginem beate virginis steht im Strassburger Donationsbuch, dagegen ist dort von den Junkern keine Rede.

Sei dem, wie ihm wolle, man sieht, dass man auch in Nürnberg, welches ja Prag bedeutend näher liegt als Strassburg, im XVI. Jahrhundert nur ganz unklare Vorstellungen von den Junkern von Prag hatte, sie aber keinenfalls als Steinmetzen, sondern als Künstler, als Maler oder Bildhauer ansah, welche im XIV. Jahrhundert gelebt haben.

Waren aber die Junker von Prag wirklich greifbare Gestalten, welche noch im XIV. Jahrhundert gelebt haben, so müssten sie doch in den von den böhmischen Forschern so sorgfältig durchmusterten Urkunden irgend einmal vorkommen, das ist aber keineswegs der Fall. Auch das Suchen nach ähnlich klingenden Namen der tschechischen und deutschen Sprache ist vergeblich gewesen. Es wurden zwar viele „Junker" gefunden, besonders auch eine ritterliche Familie dieses Namens in Eger, doch konnte keiner dieser Junker als irgendwie namhafter Künstler nachgewiesen werden.

Kehren wir zu Schmuttermayer zurück und lesen wir genau, was er sagt, so muss jedem unbefangenen Beobachter doch so viel in die Augen springen, dass jener unter den Junkherrn von Prag keine gewöhnlichen Steinmetzen, sondern grosse berühmte Künstler verstanden hat, deren Persönlichkeit aber ihm und seinem Vorgänger Roritzer nicht mehr geläufig war, und daher mit der unbestimmten Bezeichnung als Junkherrn sie einführte. Dass wir unter dieser Bezeichnung nicht einen Geschlechtsnamen, sondern eine, dem Rang und der Bedeutung dieser Herren entsprechenden Titel zu verstehen haben, ist klar, wenn man alle gegebenen Verhältnisse erwägt. Wenn nun Schmuttermayer neben den Junckherrn von Prag sofort noch zwei andere Namen nennt, welche, wie wir gesehen haben als Maler zu betrachten sind, und auch wirklich in der Kunstgeschichte als bedeutende Künstler gelten, so haben wir einen deutlichen Beweis dafür, dass unter den Junkherrn von Prag Künstler, aber keine Steinmetzen zu verstehen sind.

Wie hoch im Mittelalter die grossen Künstler beziehungsweise Baumeister vermöge ihrer Kunst geschätzt waren, das geht sowohl aus den Steinmetzordnungen, als auch aus den theoretischen Schriften hervor und noch Lorenz Lacher,[14]) empfiehlt seinem Sohn Moritz, das, was er ihn lehre, solle er nicht für einen jeden Steinmetzen, der der Kunst nicht erfahren ist, mittheilen; „denn diese Kunst gehört nur für Künstler, die es verstehen und wissen, wozu sie es brauchen sollen, denn diese Kunst taugt nicht für jeden Bauern."

Wie konnte sich aber die Sage von den Junkern von Prag bilden, als wären dieselben beim Strassburger Münsterbau betheiligt gewesen; darüber belehrt uns ganz richtig Neuwirth a. a. O. S. 68. An den vier Schnecken des Thurms und am Anfang des Thurmhelms stehen die Wappenschilde des Meisters Johann Hültz, „dem Vollbringer des hohen Thurms hie zu Strassburg", wie es auf seinem Epitaphium, mit dem

[14]) Reichensberger, Vermischte Schriften S. 143.

gleichen Wappen, heisst. Diese Wappen bestehen in 3, 1 auf 2 stehenden X ähnlichen Zeichen, welche in den Augen Uneingeweihter leicht für verzierte Schilde gehalten werden konnten, wie sie die Renaissance liebte. Und somit ist erklärlich, wenn man diese Wappen für das zu dieser Zeit vielfach übliche Künstlerwappen hielt, welches auch, wie Seeberg a. a. O. angiebt, auf dem Ordnungsbuche der Malerzunft zum Stelzen von 1456 in Strassburg schon vorkommt, deren wichtige Bedeutung verkennend, mit den Junkern von Prag in Verbindung brachte, welche nach einer sagenhaften Ueberlieferung als grosse Künstler galten und daher mit dem grossen Werk des Münsters in irgend einer Weise zu thun haben mussten, sei es auch nur, um ihr Andenken als Erfinder, oder wie es bei Lacher heisst, als die alten Vorgeher, Setzer und Finder zu bewahren.

Woher schöpfte aber Lazius (und Specklin) sein Wissen über die Junker von Prag? ich meine, das liegt sehr nahe, er schöpfte aus Roritzer oder Schmuttermayer, denn keine andere Quelle nennt diese Meister in dieser langen Zeit, seit dem Erscheinen der beiden Büchlein. Oder, auf was wir auch schon oben hingewiesen haben, hörte derselbe in Strassburg von der Localsage oder liess sich darüber berichten, wir meinen die Wappensage mit den Rappoltsteinern. Diese Sage kann aber nur dadurch entstanden sein, dass man zu dieser Zeit die betreffenden Wappen für die Insignien der Junker von Prag hielt, deren Uebereinstimmung oder Gleichartigkeit mit dem Wappen eines benachbarten Adelsgeschlechts Anstoss erregte und zu der höchst unwahrscheinlichen Streitsache, die Kaiser Sigismund geschlichtet haben sollte, führte.

Aus all dem ist wiederholt ersichtlich, selbst wenn man die sogenannten Junkerbilder am Münster ganz in Abrede zieht, dass man im XVI. Jahrhundert allgemein von einem Dasein der Junker überzeugt war, dieselben aber nicht als Steinmetzen, sondern als Maler beziehungsweise Künstler im höheren Sinn betrachtete. Man gab also den von Roritzer und Schmuttermayer überlieferten Junckherrn eine andere Deutung als heutzutage, sie werden als Künstler im allgemeinen Sinne betrachtet, welche sich grosse Verdienste um die Ausbreitung und Ausbildung des gothischen Stils machten. In dieser Bedeutung schwebten sie gewiss auch Roritzer vor, welcher von seinen Vorfahren, die, wie nachgewiesen ist, mit den Parlern[15]) in Berührung standen, diese Kunde überliefert bekam. Die Parler sind aber keineswegs mit den Junkherrn in Berührung zu bringen, wir müssen sie eine ganze Generation zurückstellen, in die Zeit der Ausbildung und Ausbreitung des gothischen Stils.

---

[15]) Neuwirth a. a. O. S. 42ff.

Des Bildschnitzers und Malers Hans Brüggemann Geburtsort.

Von Archivdirector Dr. **R. Doebner** zu Hannover.

Seit Jahrzehnten gilt in der kunstgeschichtlichen Litteratur die Annahme als gesichert, dass Hans Brüggemann, der Schöpfer des ausgezeichneten Altarwerkes im Dom zu Schleswig, bis 1666 im Kloster Bordesholm, in der Schleswigschen Stadt Husum um 1480 geboren sei. Bei dem Mangel jeder gleichzeitigen oder sonst beglaubigten Nachricht sprach die Wahrscheinlichkeit für die Stadt, in welcher er nachweislich lange Jahre lebte und um 1540 starb[1]).

Die unten im Wortlaut mitgetheilte Originalurkunde, welche kürzlich von dem Staatsarchiv zu Hannover erworben wurde, erweist jene Meinung als irrig und setzt die Stadt Walsrode in der Lüneburger Haide in ihr altes Recht wieder ein, die Geburtsstätte eines hervorragenden Meisters deutscher Kunst zu sein.

Hans Brüggemann hatte bereits in den Jahren 1514 bis 1521 die Hauptarbeit seines Lebens für Bordesholm vollendet, als Johann Wichmann[2]), Propst des im X. Jahrhundert begründeten Benedictinerinnen-Klosters St. Johannis zu Walsrode, der Rath und die Kirchenältesten ihn mit Herstellung eines Triptychons für den Frühmessenaltar der nach dem Brande von 1482 neuerstandenen Kirche betrauten. Es war dasselbe Jahr 1523, welchem seine drei Statuen im Dom zu Schleswig angehören.

Nach der Beschreibung unserer Urkunde wurde im Haupttheile des Altarbildes eine Himmelfahrt Mariä gewünscht mit Figuren der zwölf Apostel, während in den Flügeln und unteren Theilen der Tafel Johannes der Täufer als Hauptpatron des Gotteshauses und die Patrone des Frühmessen-Altars zur Darstellung kommen sollten.

Ueber die Bestreitung der Kosten wurden genaue Abmachungen ge-

[1]) Vgl. Michelsen in der Allg. Deutschen Biographie Bd. III S. 404 und u. A. auch Mithoff, Mittelalterliche Künstler und Werkmeister Niedersachsens und Westfalens 2. A. S. 57, A. Sach, Hans Brüggemann und seine Werke 2. A. Schleswig 1895 S. 1 f.

[2]) Vgl. v. Hodenberg, Urkundenbuch des Klosters Walsrode n. 365.

troffen. Mit der Vergütung von 55 Gulden erklärte sich Brüggemann auch dann einverstanden, wenn nach Vollendung der Arbeit berufene Sachverständige deren Werth höher einschätzen sollten, und zwar in Anbetracht, dass er als Walsroder Kind geboren sei und seine Eltern dort begraben habe.

Dass das Altarbild zu Stande kam und lange Zeit in der Kirche zu Walsrode aufgestellt war, ergiebt die Bemerkung auf der Rückseite des Schriftstückes. Aus welchem Anlasse Kloster und Stadt, wohl im XVIII. Jahrhundert, diesen Schmuck an die Kirche des südwestlich von Walsrode gelegenen Dorfes Kirchboitzen veräusserten, wird sich vielleicht noch aus den Archiven ermitteln lassen. Da aber die 1861 neu erbaute Kirche zu Kirchboitzen keinerlei Alterthümer mehr aufweist[3]), erscheint es wohl ausgeschlossen, dass das Kunstwerk noch irgendwo zum Vorschein kommen könnte.

Vertrag zwischen dem Propst, dem Rath und den Aelterleuten der Kirche zu Walsrode einerseits und Hans Brüggemann andererseits über die Lieferung eines die Himmelfahrt Mariä darstellenden Altarbildes. 1523 August 5.

Tho wetende, dath ahm mithweken nha Vincula Petri anno XV^C XXIII is gehandelt und gemaket ene vordracht van deme hern dem proveste, rade und olderluden der kerken tho Walszrode uppe ein und mester Hansze Bruggeman uppe ander deil, uns to makende ene tafelen in de kerken tho Walszrode uppe dat fromissen althar nha uthwisinge ener formen und mannher, he uns uthgeviserth unde gewiseth heft, szo dat in deme middel der tafelen schal de hemmelfarth Marien myt den XII apostolen in bylden sicklyken[4]) kan gemaketh werden und den vorth in de beyden vlogel und vothe unszen patronen sunte Johansze baptisten szampth den anderen patronen des altars gemaketh, de wy dar inne begerende sin, uppe syne kosth, teringk und allent, wessz dar behof is, uthgenomen dat stofferenth und malenth. Wes dat kostet, schal uppe unser kerken kost und teringk hirnamals scheen, wowol de sulfte mester Hanssz uns geloveth, dat besthe darinne tho dhonde. Darvor schal men ome geven viffundevefftig gulden, szo tho W[alszr[5])]ode ginge und geve syn, des uppe Michaelis schirkomende ohm X gulden tho vornogende und uppe de handt geven, dat andere nastendig, wanner de tafel bereith und rede isz und tor stede steith. Sick ock vorwilligeth, wanner de tafel tho stande kumpth, dar by tho nemende, de des vorstanth hebben. Szo enszodan viffundvefftig gulden nicht werdt is, schal men omhe ringer geven. Dar sze denne beter, wyl he deme goddeshusze schenken, nach deme he ein Walszroder kinth geboren und sine fruntlyken leven olderen hyr by uns

---

[3]) Mithoff, Kunstdenkmale und Alterthümer im Hannoverschen Bd. IV S. 110.

[4]) Orig. sick ly ken kan.

[5]) Schrift meist zerstört.

begroven heft. Dar men ok, dat godt affwende, dusses kopes in beiden delen nicht konden over ein komen, szo dat unssz de tafel nicht gefelle, schal enszodan tafel mester Hansze sin und der gebruken nha synem gefalle, wanner he unsz unsze uthgelechte gelt, he entfangen heft, hadt wedder geven. Desses to orkunde syn dusszer certeren efte schrifte twe gemaketh ein uth der anderen gesneden, dem goddeshusze de enen und mesther Hansze de anderen dhan am jahre und dage, wo vorgescreven, und mith dusszen vehr bockstaven bevesteth

A B C D.

Nach dem Original-Zerter[6]) auf Papier im Königlichen Staatsarchiv zu Hannover; Reste der obigen Buchstaben zeigen sich an dem ausgeschnittenen oberen Rande; auf der Rückseite von zwei verschiedenen Händen XVII. bis XVIII. Jahrhunderts: ‚Fürschriebung des Altares Anno 1523' und ‚Diese Taffel ist nachgehends nach Kirchboizen zum Altar verkauffet.'

---

[6]) Die durch gezackte Einschnitte getrennten beiden Exemplare des Vertrages wurden durch Aneinanderpassen vor Gericht als echt erwiesen (vgl. die Abbildung bei Gatterer, Praktische Diplomatik Gött. 1799 Tab. VIII).

Cimabue and Duccio at Santa Maria Novella.

A number of problems of great interest in the Story of art are bound up with the history of this Church. We may begin with that of the famous panel-painting of the Madonna in the Rucellai Chapel of St. Catherine.

Vasari is responsible for the statement that this picture came from the hand of Cimabue: a statement which he has adorned with the well-known story of the Royal visit to the painter's studio, the joyful procession which accompanied this work of art when it was thence removed to the Church, and the connection of all this with the name of the „Borgo Allegri" given to one of the streets of Florence.[1])

The first writer who ventured to doubt this striking story was, probably, Fineschi, who, from his position as a friar of S. M. Novella, and his diligent research as an antiquarian in the Archives of that Convent, was very favourably situated with regard to the discovery of the real state of matters. In speaking of this work of art he says: — „Questa è quella Pittura già nota, fatta da Giovanni Cimabue, sebbene peraltro mi verrebbe da dubitare che non fosse quella grande e bellissima Tavola fatta da Duccio di Buoninsegna Pittore Sanese", and he refers to an earlier page of his own work where he had given the contract between the Rectors of the Society of S. Mary Virgin of S. M. Novella and Duccio for the painting of just such a picture.[2])

In our own day Dr. Richter has had the merit of recalling our attention to this contract and has come to the same conclusion as Fineschi, viz. that the Rucellai Madonna was its result and must therefore be ascribed to Duccio and not to Cimabue. It may be worth while however to see whether the archives of S. Maria Novella do not throw further light on the matter and make the conclusion even more certain.

---

[1]) „Le Vite" ed. Milanese, Firenze 1878, Vol. 1 pp. 254, 255.

[2]) See Fineschi, „Memorie Istoriche", 1790, Vol. I, p. 321 note, also pp. 99 and 118 and especially the preface pp. XLI, XLII where he says even more strongly: — „una gran Tavola della Madonna (di) Mess. Duccio di Buoninsegna . . . . e la qual dubitarei che fosse quella che da tutti si crede di mano di Giovanni Cimabue".

The Confraternity which contracted with Duccio had various titles. We find it styled sometimes simply of S. Mary Virgin, as in the Contract itself, sometimes of the Laudesi, from the pious practice it followed of singing hymns in her honour, and sometimes of S. Peter Martyr, who was its founder in the year 1243 at the commencement of the Patarene war.[3])

Now the books of account belonging to this Society are in part preserved, and from them we learn that as early as the year 1316 the Society had possession of the Chapel of St. Gregory in the Church of S. Maria Novella.[4]) This is the Chapel which immediately adjoins that of the Rucellai (St. Catherine) in the right Transept. Therefore it follows that here, in these days, the Laudesi must have come to sing their devout hymns: the officials of the society no doubt sitting within the grille and on the benches with which their care had furnished the Chapel of St. Gregory, while the other members gathered before it in the Transept. On the altar probably stood Duccio's great Madonna as a guide to the devotions of the Society. In choosing this place for their assemblies the Confraternity of St. Peter Martyr did honour also to the memory of their founder, for whose sermons the closely adjoining Piazza Vecchia had been cleared of houses in 1243.[5]) It is very probable that they chose the Chapel of St. Gregory for their assemblies as the nearest in the Church to the traditional site of Peter's pulpit.

In 1335 however the Chapel of St. Gregory passed to the Bardi family[6]) and we cannot suppose that Duccio's picture was allowed to remain as its altarpiece after this change. The Bardi would wish a picture of their own — probably a St. Gregory — and on the other hand, if we are right in our foregoing remarks, the Confraternity would still feel bound to a part of the Church which had so many associations with the life of their founder. We should suppose then that the Madonna in question would be removed indeed, but kept as close to its former position as possible, so that the Laudesi might still gather in this corner of the transept as they had been accustomed to do.

Now such a place offered itself at once on the end wall of the right Transept just outside the Chapel of St. Gregory. At the base of this wall had stood from 1313 the altar-tomb of Fra Corrado Bishop of Fiesole,[7]) but over it the wall was empty. And this is the very position in which Vasari finds the great picture of the Madonna

---

[3]) Fineschi, op. cit. pp. XLI, 356.

[4]) Archivio di Stato, Firenze, Mss. of S. M. Novella, „Uscite" of the Compagnia of S. P. Martire Vol. I anno 1316 „Item: per una pancha e per una asse che si puose nela chappella di sa ghrighoro per sedervisuso, e per ferri staginati alluscio dela detta chappella — — — e una stuoia che si mise dentro".

[5]) Fineschi op. cit. pp. 96, 97.

[6]) Archivio di Stato Firenze, Cl. V. Ms. 89, p. 197.

[7]) Fineschi, op. cit. p. 291.

which he ascribes to Cimabue: — „che è posta in alto", he says, „fra la Cappella de' Rucellai e quella de' Bardi da Verno."[8]) It has not, one may suppose, yet occurred to any critic to doubt that the picture Vasari saw is indeed the Rucellai Madonna we admire to-day in the Chapel of St. Catherine, yet it may be well to complete this study by giving what is at least the probable reason for its second removal to the place it now occupies.

Of this removal we may believe that Vasari was himself the cause. Many of the references he makes to Santa Maria Novella shew that he wrote of its works of art as they were before the great changes of 1565 when by the command of the Grand Duke he carried out a restoration of the Church which we have every reason to deplore. Every irregularity offended the taste of the day, and in 1570 the picturesque altar-tomb of the Bishop of Fiesole was swept away, all except the panel with the Bishop's effigy which was built into the wall over the Presepio where it remains to-day.[9]) But this was the very place occupied by the great picture of the Madonna, and therefore we may be allowed to think that its transference to the adjoining Rucellai Chapel took place in 1570 and was brought about by the desire to substitute for it on the wall the remains of Bishop Corrado's tomb. This would agree well, too, with the fact mentioned by Fineschi, that the devotion of the Laudesi in Florence was supplanted by that of the Rosary, introduced after the battle of Lepanto in 1571, and was finally suppressed in 1586.[10])

It would seem then that we have been dealing with what was in fact one and the same picture from the time when it was painted in 1285 to that when Vasari saw it. And the conclusion must therefore be that the great historian of Art was mistaken in giving the Rucellai Madonna to Cimabue, since it was doubtless painted by Duccio di Buoninsegna.

But if a close study of the Records of Santa Maria Novella weakens the connection of Cimabue with this Church in one point, by depriving him of the honour of having painted the Rucellai Madonna, it strengthens it in another by restoring credit to Vasari when he speaks of the Artist's youth and the studies he made in the Chapel of the Gondi. The well — known passage runs as follows: — "crescendo — — — fù mandato — — — in Santa Maria Novella ad un maestro suo parente che allora insegnava grammatica a' novizi di quel convento — ma Cimabue, in cambio di attendere alle lettere, consumava tutto il giorno, come quello che a ciò si sentiva tirato dalla natura, in dipingere in su libri ed altri fogli, uomini, cavalli, casamenti, ed altre diverse fantasie. Alla quale inclinazione di natura fù favorevole la fortuna; perchè essendo chiamati in Firenze da

---

[8]) Vasari op. cit. p. 254.

[9]) Fineschi op. cit. p. 292. Unless indeed we are to prefer the statement given on p. 363 where there is probably however either a misreading or misprint.

[10]) Ibid. Introd. p. XLII.

chi allora governava la Città, alcuni pittori di Grecia, non per altro che per rimettere in Firenze la pittura piuttosto perduta che smarrita, cominciarono, fra l' altre opere tolte a far nella città, la Cappella de' Gondi; di cui oggi le volte e le facciate son poco meno che consumate dal tempo, come si può vedere in Santa Maria Novella allato alla principale Cappella, dove ella è posta. Onde Cimabue — — — stava tutto il giorno a vedere lavorare que' maestri". [11]) On which Milanesi, the most authoritative of Vasari's commentators, remarks: — "Non è possibile che questi pretesi maestri Greci dipingessero in Santa Maria Novella, perchè la Chiesa, qual oggi si vede, fù cominciata a fabbricare nel 1279 — — — la prova più calzante è che la cappella non può essere stata edificata se non contemporaneamente alla Chiesa; la quale al tempo de' pretesi maestri Greci non esisteva". [12]) And in these remarks he seems to have been followed by the whole body of modern art criticism.

Yet the capital document here had been printed by Fineschi as early as 1790, though even this diligent antiquary seems hardly to have realized its importance, or the conclusions to which it naturally leads. In 1246 (April 13) Pope Innocent IV then at Lyons, published a Bull of Indulgence in favour of the Convent of Santa Maria Novella expressing himself in the following terms: — "cum igitur dilecti filii Fratres Ordinis Predicatorum Florentiis, ibidem, sicut accepimus, Ecclesiam et alia edificia suis usibus oportuna construere ceperint, et ad ipsius consumationem, sueque arte vite sustentationem, fidelium indigeant iuvari subsidiis, — — — rogamus — — — ut per subventionem vestram predicdta edificia consumari valeant". [13])

From this it is evident that in 1246 a new Church had been begun at Santa Maria Novella, and was well advanced towards completion. What becomes then of Milanesi's objection to Vasari's account, and why should not this Church, which the historians of the place have hitherto so strangely overlooked, have made such progress under the Papal Indulgence as to be in the hands of the decorators four years later, viz. in 1250, which would be just the date of Cimabue's school days if he was born in 1240 as the common account bears?

Nay there is reason to think that this building did actually include the Chapel of the Gondi itself: the very place in question. Within the limits of a short paper it will be impossible fully to develope these, we can only indicate their nature in a general way. [14]) To begin with, there is a high probability that the Church of 1246 remained to form part of the actual Santa Maria Novella, commenced, as Milanesi rightly says, in 1279. For if this was the case even with the much earlier buil-

[11]) Vasari op. cit. Vol. I. pp. 247, 248.

[12]) Vasari, op. cit. Vol. I. p. 248, note.

[13]) Fineschi, op. cit. Vol. I. pp. 141, 142.

[14]) For further details see the writer's forthcoming work on Santa Maria Novella.

ding of 1094, now the substructure of the Sacristy, much more should we expect it here. And in the existing Church no part has so many claims to be considered the building of 1246 as the Transepts, and that for the following reasons. They are capable of forming a complete Church in themselves: an obvious condition of the problem, as the building of 1246 must so have served till supplanted in 1279. They are oriented so as to offer an axis parallel to that of 1094. If the high altar was at the west, as we know it was in that still earlier Church, then before the east end of the Transepts, where the principal door must have been, opens still the space of the Piazza Vecchia. Now this Piazza was arranged for in 1244 at the instance of Peter of Verona,[15]) and therefore, while its date agrees with that of the buildings already advanced in 1246, its situation is a cogent reason for holding that the Church then erected was in fact the existing Transepts of Santa Maria Novella. We may point also to the strange grotesques seen at the internal angles of the Choir Chapels, and to the ornamental brickwork which adorns the external walls of this part of the Church — features found nowhere else — as an additional reason for thinking that the Transepts distinguish themselves even visibly from the later additions of 1279.

As to the Chapel of the Gondi it not only lies in this part of the Church — being the first Chapel to the left of the present High Altar — but its history offers more than one point of curious correspondence with Vasari's story. It was dedicated to St. Luke the patron of the Arts. And the ancient necrology of the Convent tells us of one Fra Raineri (obiit 1317) who was called „the Greek“ because he received the habit (c. 1264) when living with his parents in Achaia: „he chose St Luke as his patron and adorned his altar as was fitting“.[16]) Is it too much to suppose that after all Greeks may have worked in the S. M. Novella of 1246, and that they came there rather because of the close relation held by the Dominicans with that country, than at the mere instance of the Signoria of Florence?

However this may be, the story of the forgotten Church here, if we have traced it aright, is enough surely to dissipate the doubts that have gathered about Vasari's account, and to add new interest to the existing Chapel of St Luke as the true scene of Cimabue's early studies, and the cradle therefore of modern Italian Art.

Florence, March 21, 1901.

J. Wood Brown.

---

[15]) Fineschi op. cit. Vol. I. pp. 96, 97.

[16]) Fineschi, op. cit. Vol. I. p. 366.

Remarks on Memling.

The "Memling Studien" of Dr. Franz Bock are evidently the result of diligent and careful study. The author has however been misled on some important points by others, and seeing the interest now taken in Germany in all that concerns this charming master, I venture to offer a few remarks on some errors that I have noticed while running quickly through this interesting volume. And I must here premise that as an Englishman I have no other wish than to arrive at the truth. It is to me quite a matter of indifference whether Memlinc was born in Guelderland or in the principality of Mainz, whether he derived his name from Medemblick in North Holland or from the village of Mümling near Aschaffenburg; possibly it was from neither of these, but from the river Mümling; there are plenty of instances of painters and others having in the middle ages taken their names from rivers. Recent writers have jumped at the conclusion that Rombout De Doppere's entry in his diary proves that Memlinc was born in the territory of Mainz. I am glad to see that Dr. Bock agrees with me in considering that the question is not yet definitely settled. As regards the supposed Netherlandish origin of his family Bock following Oetker says (bl. 47) "dass unter den früheren Namensformen des Ortes Medemblick . . . niemals eine Schreibung ohne d vorkommt. Gerade dieses d kommt aber in den urkundlichen Schreibungen von Memlings Namen nie vor."[1]) That he has here been misled is amply proved by the following examples. Dirk Burger van Schoorel in his Chronicle writes: "Medemlek ofte Medemblik . . . ofte om de lichtheids wille in't uitspreeken Memelik." In the Archives of Louvain and of Bruges this town is repeatedly named Memelinc, Memelynck and Memelingen. Here is one of many such instances: "Floreins Jacobs, fs. Jacobs Pieterssone, gheboren van Memelinc in Hollandt, poorter van Brugghe." It is probable that the master, like many others, only assumed a family name when he acquired the right of citizenship at Bruges, and that prior to so doing he had been known by a patronymic, or as Hans the painter. If when so doing he adopted the Netherlandish termination inc, that form should be adhered to.

---

[1]) Chronijk van der Stad Medemblick, bl. 2.

On p. 33 (repeated on p. 42) occurs a serious misinterpretation of a document discovered and published by me in the „Journal des Beaux Arts" of 31 March 1861, p. 46. Here Dr. Bock has been misled by Alfred Michiels, a scribbler whose statements need always to be subjected to a careful examination. The document in question is an extract from a Handbook for the guidance of the clerks who collected the rents. These Handbooks were renewed from time to time and the date of the last payments and the name of the person who made them were then inscribed therein. When a new clerk was appointed to collect the rents the name of the person then responsible for the payment and to whom he had to apply was added. In this case it was John Goddier who paid the rent due on 24th June 1466 and 1467. In another Handbook drawn up five years later (in 1472) and quoted by me on the very same page John Goddier is entered as having paid the same rent in 1470 and 1471. Here are the two extracts side by side:

1	2
In de Wulhuusstrate over de Vlamync brugghe a parte oost. In officio sancti Nicholai.	In de Wulhuusstrate over de Vlamync brugghe a parte oost. In officio sancti Nicholai.
Johannes Goddier xxxv d. Joh.	Johannes Goddier xxxv d. Joh.
Sol. per Mandert de annis Lxvj et Lxvij.	Sol, de anno Lxx, Lxxj.
Johannes van Memlync.	Lodewyc Boel.

Relying on the first of these, Dr. Bock says: "Darnach wohnte also Memling schon 1466, nicht erst 1478, wie bisher allgemein nach Weale angenommen, sicher in Brügge, und zwar im Bezirk S. Nicolaus, in der Wulhuusstrate gegenüber der Vlamincbrücke[2]) in einem grossen steinernen Hause zusammen mit Johann Goddier. Da dieser allein die an Johanni fällige Rente bezahlte, war er der Eigenthümer, Memling nur Miether." If this deduction from the Handbook No. 1 is correct, it follows from No. 2, that Ludwig Boel was the tenant at the same time as Memlinc which is evidently absurd. But surely it is clear from the accounts which I published in the „Journal des Beaux Arts" that the first payment of the yearly rents on these houses made by Memlinc was to the Armentisch der Frauenkirche on 24 June 1480.

The next error of importance is really due to Kaemmerer, and relates to the picture given by William Vrelant to the Gild of the "Librariers", now at Turin (pp. 22 and 34—37). The Booksellers, Calligraphers, Illuminators and Bookbinders, who had in 1457 been incorporated as a Gild, had acquired a chapel in the abbey church of the Eeckhout, but they were not wealthy enough to have a Gild-hall of their own, and therefore

[2]) His house was not opposite the Vlaminc brugghe, but at some distance to the north of it, as may be seen by the plan of the property in my "Hans Memlinc". The street ran from the bridge to the ramparts and was long known by two names the "Wulhuusstrate" and the "strate over de Vlamync brugghe", now as the Sint Jooris straat.

when they had any business to transact they usually met at the "Vliegende Hert", at "Halsberch", "Blankenberghe", or some other cabaret, and then some small sum was paid out of the Gild funds for wine &c. In 1477 one of the wealthiest members, William Vrelant, offered to give the Gild a picture to adorn the altar of the chapel. Vrelant lived in the Oude Zonnekin over de Vlamincbrugghe, five doors south from the house purchased soon after by Memlinc the painter of the picture. There is no evidence as to when this was painted, judging from a comparison with other works, probably some years prior to this date. The dean and the elders of the Gild assembled at Vrelant's house to accept his gift with the conditions annexed, namely, the celebration of a Mass de Spiritu Sancto during his life and of a Requiem on the anniversary of his death. There they met Memlinc. The 12 gr. were not given to Vrelant but were disbursed at this meeting no doubt for wine and cakes, to entertain Memlinc[3]). On the picture Vrelant gave the Gild, he and his wife were represented. The Gild had two shutters made for it and commissioned Memlinc to paint them; probably the patrons of Vrelant and his wife were represented on the interior and those of the Gild: Saint John the Evangelist and Saint Luke, on the exterior, or perhaps the latter may have been represented on the inner face and the Annunciation on the outer. The Gild paid 5 s. g. for the frame and shutters, and 4 l. 2 s. g. to Memlinc for painting the latter which were delivered and placed over the altar in 1480 when two outer shutters were added to protect the picture from injury by bats, etc. In 1490 the dean of the gild Arnold Basekin and the bookbinder John De Clerc had figures of Saints Arnold and Nicholas painted in grisaille[4]) at their expense on the inner face of the outer shutters. Above were placed wooden statues of SS. John and Luke, the latter carved by John Mayaerd in 1472. In 1619 Ghisebrecht Janssens painted a picture for a new altar in the fashion of the time; the entry in the account is as follows: "Betaelt an meestre Ghiisebrecht Janssens, schilder, over 't leveren van't panneel ende de tiicke daer hii ons beilde in ende up gheschildert heeft, midtgaeders de deuren van de zelve beilde in onsen outaer, de somme van xvj l. g." The polyptych was removed and placed on a support against the side wall: "Betaelt Joos Wittebroot, steenhouwer ende beildesniidere, over het sniiden ende leveren van't comparquement ofte scheeren van ons beilde die wii an den muer ghestelt hebben uut onsen outaer, de somme van xx s. g." Other payments were made

---

[3]) Verleet tot Willem Vrelant als de duerkins van onse taefle waren meester Hans besteit te makene. In like manner when the Gild agreed with a sculptor, a vestment-maker or a goldsmith, for the execution of any work we invariably find a sum entered in the accounts as verleet, sometimes with the addition in winen or omne recreacien.

[4]) This goes far to prove that the figures on the outer face of the inner shutters were also in grisaille. These shutters may perhaps be still in existence, they were 55 centimetres high by about 43 broad.

for curtains to protect it, for iron curtain-rods, and a branch candlestick to place before it. In an inventory drawn up shortly after, the new altar piece is thus described: "Eerst den outaer, het tafereel met de dueren, ende de drie ghesneden beelden, te weten: Onse Lieve Vrauwe, Sinte Michiel ende Sinte Jan, met de drie uutstekende motale candelaren voor die zelve beelden." To this is added the following note: "Memorie, dat het tafereel verandert, item es nieuwe doen maken, soo dat het oudt outaer tafereel nu an de muer vast staet met eenighe vercieringhe ront-homme het selve, met cortijnen ende cortijn roe; oock es uutstekende motale candelaer daer vooren." Further on in the inventory, when the objects against the side of the chapel are enumerated, the old altar-piece, that painted by Memlinc, is thus described: "Item, het tafereel van de Seven Weeden Marie, staende op de schapraede," and this note follows: "Dit selve tafereel is vercocht in't jaer 1624 bij de ghemcene gildebroers midts dat men een docsael maecte om den nieuwen orghel en dat daer niet meer en coste op staen." It is not known who bought the polyptych but in 1637, Peter van Nieuwmunster and Helena van Crombrugge his wife had a slightly enlarged copy of it painted which in 1867 was in the possession of my friend the late M. Florimond van de Poele of Schelde-rode. The original was exported and given to the Dominicans of Bosco near Alessandria in Piedmont. Happily saved when their convent was pillaged by the French republicans, it was afterwards presented to the king who placed it in the Gallery at Turin.

As regards the two shutters belonging to Mr. R. Kann it is strange that neither Kaemmerer nor Bock has remarked, that the place of honour, the dexter shutter, is occupied by the lady and not by the man as is invariably the case when the donors were husband and wife; again the lady (whose name, as is almost certainly proved by the saint protecting her, must have been Anne or Elisabeth) is much older than the man, whereas Mary Vrelant was younger than her husband, who had been established at Bruges for some years when the Gild was started in 1454; he died in June 1480, she in 1494.

Dr. Bock rightly remarks (p. 33) that the "Hayne" employed by the abbot of Saint Aubert was "nicht unter den ouvriers Rogers". I hope ere long to discover more about this "Hayne, jone paintre de Bruxelles", who was living at Valenciennes in 1454, during the course of which year he painted for the churchwardens of the cathedral of Cambrai "xij ymages de Nostre Dame à couleur d'ole et bien estoffiés" for each of which he was paid 1 l. These were copies of the miraculous picture of Our Lady of Grace of which Peter Cristus had made three copies shortly before. If this Hayne was Memlinc, he must either have left Roger before 1454 or not have worked under him until after August 1459. If he was Memlinc, he must have known Simon Marmion and perhaps worked in his atelier which would account for the points of resemblance between certain groups in the Passion pictures at Pesth and Lübeck and the Calvary

panel of the diptych painted for Jeanne de Bourbon, certainly a French picture, if not by Marmion.

There are several minor errors — some no doubt mere oversights — which it may be as well to mention. The fact of a picture by Roger having shutters painted by Memlinc (pp. 3—5) does not prove anything more than that fact; there are now in Bruges several triptychs the shutters of which were painted by masters who, it is certain, never worked under or with the painter of the central panel. I agree with Bock that "die jetzige Inschrift des Johannisaltares ist sicher weder alt noch echt", (p. 31). This painting must have been commenced in — more probably before 1475, in which year Brother Anthony Seghers died. Bock errs however in stating that "die doppelte Jahrezahl ist ganz ungewöhnlich" (p. 31); on the contrary, there are many such examples still existing in Bruges.

The list of members of the Painters' Gild published by J. Gailliard was a fancy list drawn up at the end of the 18th or in the first years of the 19th century. The volume published by Mr. D. van de Casteele abounds with errors of every description. I shall publish in the course of the present year a faithful transcription I made more than twenty years ago, with numerous annotations. On p. 42, l. 18, Cornelia should be Cornelius; on l. 25,3 Pfennig should be 3 Pfund Parisis; on l. 26 and 27, 85 and 84 should be 35 and 34; and on l. 34, 12 Schilling should be 12 s. gr. = l. 4 s. Parisis. Finally the saint with the nascent beard (on the triptych painted for Adrian Reyns — not Reims — who was admitted into the brotherhood in 1479 and died in 1490) is not Saint Helena but the mythical Saint Wilgefortis, otherwise called Ontcommere and in Germany Kummernis.

There are many points in Sections II, III and IV which need to be discussed and threshed out before the truth can be arrived at. Aesthetic criticisms must be controlled by documents, and vice-versâ. In a little volume on Memlinc just published in Bell's series I have I think proved that the Last Judgment at Danzig cannot have been painted by Memlinc, and in the current number of the Revue de l'Art Chrétien I have given positive proof that the Deposition from the Cross in the Mauritshuis at the Hague attributed by some to Memlinc, by others to Roger, was in reality painted between 1500 and 1510. In conclusion I must express my pleasure at seeing the interest taken in the Early School in Germany and my hope that many more studies on these delightful old masters may be produced.

It may interest Dr. Bock and others to know that two of the small panel pictures by master Michiel mentioned in the Inventory of 1516 are at Apsley House; they were found in the baggage of one of the French generals defeated by the Duke of Wellington in Spain, and were first identified by me a few years ago.

W. H. James Weale.

Die frühesten datirten Bilder Hans Holbein's des Aelteren im Dome zu Augsburg.

Es ist eine in den weiten Kreisen der Kunstfreunde bekannte Thatsache, dass die vier aus dem Besitze des Klosters Weingarten herrührenden Bilder des älteren Hans Holbein im Dome zu Augsburg ein einzigartiges kunsthistorisches Interesse beanspruchen dürfen, insofern sie als die ältesten datirten Bilder des Meisters gelten und daher für dessen Entwicklung die frühesten gesicherten Anhaltspunkte darbieten.

Diese Bilder sind von dem Kunstkritiker Max Bach in Stuttgart in einem Artikel des Archivs für christliche Kunst (1898, 51 ff.) Hans Holbein dem Aelteren abgesprochen, und dem Ulmer Meister Bartholomäus Zeitblom zugetheilt worden. In den Württembergischen Vierteljahrsheften für Landesgeschichte (N. F. 9, 1900, 443) kommt Herr Bach gelegentlich auf dieses Ergebniss seiner kritischen Studie zurück und in seinem Zeitblom-Artikel für die Allgemeine deutsche Biographie (45, 10) führt er unter Berufung auf jene Studie die genannten Dombilder als Werke Zeitblom's auf.

Soviel ich sehe, ist ihm bisher niemand auf dem hier eingeschlagenen Wege gefolgt, obwohl sich seither Graf Pückler-Limpurg in seiner Schaffner-Monographie, Berth. Riehl in seiner Studie „Von Dürer zu Rubens", Friedrich Haack in seiner Schrift über Friedrich Herlin, Weis-Liebersdorf in dem Werk: „Das Jubeljahr 1500 in der Augsburger Kunst" gelegentlich mit diesen Bildern beschäftigt haben. Auch die neuesten kunstgeschichtlichen Werke von Knackfuss und Zimmermann und von Erich Frantz gehen bei der Beurtheilung Holbein's unbedenklich von den Dombildern aus. Möglich, dass all diesen Schriftstellern die Kritik Bach's entgangen ist, die ihren Inhalt unter dem schüchternen Titel „Ein Altarwerk aus Weingarten" mehr verbirgt als ankündigt.

Nachdem aber einmal das Wort in der Oeffentlichkeit gefallen ist, erscheint es, bei dem grossen Werth dieser Bilder an sich und in kunsthistorischer Hinsicht, geboten, die Ausführungen Bach's gründlich nachzuprüfen.

Herr Bach reclamirt Holbein d. Ae. ganz für die Renaissance; er habe „die typischen Formen der alten Schule nahezu abgestreift",

besonders in den Köpfen der echten Holbein's trete uns ein naturalistischer Zug entgegen, der in den Augsburger Dombildern nirgends zu beobachten sei.

Wer diese Aufstellungen liest, wird kaum zu der Vermuthung kommen, dass Herr Bach selbst ausübender Künstler ist, so wenig sind sie aus dem Leben genommen. Denn selbst zugegeben, Holbein habe sich mit allem Feuer der Jugend der neu aufstrebenden Richtung in die Arme geworfen, so gab es doch damals sicher ebenso wie heute conservative Besteller, die nichts vom Neuen wissen wollen; Holbein brauchte Geld und zog das ihm von der Schule her gut sitzende Gewand der Gothik an. Aber es ist gar nicht an dem! Die Köpfe in den Dombildern strotzen von Leben, kann man sagen; im Gesichtsausdruck der Hauptpersonen sind individuell abgestufte Stimmungen mit dem ganzen Reize naiver Unmittelbarkeit der Auffassung sehr klar und scharf wiedergegeben. Dazu noch die Haltung und Bewegung der Gestalten: sie ist bei aller Befangenheit im Einzelnen doch in den Hauptzügen der Situation trefflich angepasst. Gerade die Fähigkeit, Haltung und Bewegung naturalistisch zu schildern, ist ein viel späteres kunstgeschichtliches Ergebniss als der verhältnissmässig früh schon mehr oder minder glücklich erstrebte Naturalismus in den Gesichtern. Uebrigens, wenn man schon von Typik der alten Schule bei Holbein sprechen will, so zeigt der etwas spätere Holbeinische Altar mit dem Begräbniss der hl. Afra und dem Tod und der Himmelfahrt Mariä in Eichstätt und Basel in den Köpfen und Körperformen eher noch einen höheren Grad von Typik. Es soll nicht in Abrede gestellt werden, dass sich Anordnung und Formengebung in den Dombildern noch theilweise in den alten Geleisen bewegen; aber das Alte findet sich eben auch auf unbestritten echten Holbeinbildern und das Neue kündigt sich so vernehmlich an, dass von einer unüberbrückbaren stilistischen Kluft zwischen den Dombildern und den in ausgesprochenem Renaissancegeist gehaltenen Holbeinbildern seit 1500 nicht die Rede sein kann.

Wenn ferner betont wird, dass Holbein's Kaisheimer Bild der Darstellung im Tempel (Münchner Pinakothek) in der Ausstattung der Figuren mit der mittelalterlichen Tradition vollständig gebrochen habe, während das Augsburger Bild der Beschneidung des Herrn hierin noch die Art der älteren Meister wahre, so muss doch daran erinnert werden, dass zwischen beiden Bildern ein Zeitraum von neun Jahren liegt, der in dieser Uebergangszeit der Kunst und bei dem staunenswerthen Anpassungsvermögen Holbein's den Wandel genügend erklärt. Uebrigens ist der Gegensatz von Bach übertrieben worden. Idealgewandung hat auf dem Dombild lediglich Maria; sie erscheint aber auch auf dem Kaisheimer Bild in Idealgewandung; der Hohepriester trägt auf dem Dombild den Bischofsornat, auf dem Kaisheimer Bild kleidet ihn Holbein nach seiner Auffassung alttestamentlich; alle übrigen Figuren erscheinen hier wie dort im Zeitkostüm des Malers, nur dass die erste weibliche Nebenfigur einmal als schlichte Bürgerstochter, das andere Mal als reiche Patriciersfrau

gegeben ist. Der Scheibennimbus, gegen den Bach den Strahlennimbus der Kaisheimer „Darstellung“ in's Feld führt, findet sich in den älteren beglaubigten Werken Holbein's regelmässig; so auf dem Altar in Eichstätt-Basel und noch 1499 im Basilikabild von S. Maria Maggiore (Augsburger Galerie).

Die von Bach angeführten stilkritischen Gründe reichen also in keiner Weise zu, die Urheberschaft Holbein's auszuschliessen. Dagegen lassen sich an den Dombildern stilistische Eigenheiten wahrnehmen, die für Holbein's Art charakteristisch sind. So vor Allem die Gewandbehandlung, die hier, wie auf anderen Bildern aus der Frühzeit des Meisters, die Mitte hält zwischen dem Knitterstil der Wohlgemutischen Werkstatt und der Grosszügigkeit Zeitblom's; die Verkümmerung des Oberkörpers und der Arme bei den weiblichen Figuren (man vergleiche daraufhin das Eichstätter Bild des Begräbnisses der hl. Afra mit dem Dombild der Geburt Mariä); die sanfte, etwas schmachtende Neigung des Hauptes, die Holbein so zu lieben schien. Die schon erwähnte erste weibliche Nebenfigur in der Beschneidung Christi (Dombild) kehrt fast genau so wieder in dem Holbeinischen Bilde der Taufe des hl. Paulus (Augsburger Galerie), und ähnlich auf dem Kaisheimer Bild der Darstellung; wir haben hier offenbar ein und dasselbe Porträt vor uns, und manche Kunstkritiker wollen darin die Frau Holbein's erblicken; da er sich 1494 vermählte, würde es gut zu dieser Vermuthung stimmen, dass die Figur auf dem Dombild von 1493 als Mädchen, auf den beiden anderen Bildern von 1502 und ca. 1504 als Frau dargestellt ist. Die Dombilder lassen ferner zur Genüge erkennen, dass die Hauptstärke des Meisters nach der Richtung der Zeichnung hin in der individuellen Charakteristik gelegen ist; wenn sich Holbein später in dieser Absicht des Mittels der Porträtirung von Personen seiner Umgebung ausgiebig und mit bestem Erfolg bediente, so sehen wir die schüchternen Erstlingsversuche hierin auf den Dombildern gemacht.

Man wird fragen: Wozu diese Ausführungen, da ja eines von den vier zusammengehörigen Dombildern eine auf Holbein lautende Bezeichnung trägt? Aber eben diese Bezeichnung erklärt Herr Bach für gefälscht. Der Gründe für die Annahme einer Fälschung macht er fünf namhaft.

Mit dem letzten will ich mich zuerst beschäftigen. Das angebliche Monogramm Holbein's, das sich nach Woltmann's Bericht, auf den sich Bach stützt, in der Legende findet, beweise die Unechtheit der Inschrift, weil sich erst spätere Meister des Monogramms bedient hätten. Ich freue mich, Herrn Bach über diesen Punkt beruhigen zu können, ohne gerade seiner Begründung zustimmen zu müssen. Das Woltmann'sche Monogramm auf den Dombildern ist weiter nichts, als ein Zeichen zur Auseinanderhaltung der einzelnen Worte der Inschrift, bestehend in einem Stern, der in der Regel von drei ihm vorangesetzten Punkten begleitet ist. Derlei kommt namentlich auf Glockeninschriften unzählige Mal vor,

ohne dass es jemand eingefallen wäre, in diesen Trennungszeichen Monogramme zu erblicken.

Die Bezeichnung findet sich auf dem Bild der Beschneidung des Herrn und hier auf dem Gürtel der linken Randfigur; sie hat nach dem Original folgenden Wortlaut: MICHL ⁛ ✶ ERHART. ✶ PILDHAVER ✶ 1493 oXXXXXX HANNS ⁛ ✶ HOLBAIN ⁛ ✶ MALER ⁛ ✶ O MATER ⁛ ⁛ MISERERE · NOBIS.

Von den übrigen Verdachtsgründen, die gegen die Echtheit dieser Bezeichnung geltend gemacht werden, lauten die zwei ersten: „Es ist ganz ungewöhnlich und meines Wissens bis jetzt nirgends nachgewiesen, dass die Maler jener Zeit auf Gürteln oder Gewandsäumen ihre Namen angebracht haben“ . . . „Auch die Fassung der Inschrift ist sehr zweifelhaft (!). Nach meinen Forschungen (Archiv 1896, No. 2) wird niemals Bildhauer und Maler zugleich als Verfertiger eines Altarschreines auf dem Werke selbst genannt.“ Ich gestehe, den Historiker muten diese Gründe seltsam an. Die Inschriftenfrage, das für die kunstgeschichtliche Forschung so wichtige Gebiet der „Bezeichnungen“, ist noch viel zu wenig systematisch bearbeitet, ja selbst das Material für eine solche Bearbeitung liegt noch allzu unvollständig und ungenau vor, als dass sich aus ungewöhnlichen Formen ohne weiteres die Unechtheit von Inschriften — in den meisten Fällen ein argumentum ex silentio — erweisen liesse. Herr Bach ist doch gewiss selbst weit entfernt, die sechs süddeutschen Künstler-Bezeichnungen, die er im Archiv 1896, No. 2 veröffentlicht hat, für einen Kanon zu halten, nach dem alle anderen Bezeichnungen zu beurtheilen wären. Bei diesem Stand der Dinge geziemt es dem Historiker vorerst, aus den Inschriften bescheiden zu lernen, statt sie zu meistern. Uebrigens bin ich in der Lage, an einer Steinsculptur des Augsburger Domes, die spätestens im Jahre 1505 in Auftrag gegeben wurde, eine unzweifelhaft echte Bezeichnung an einem Gewandsaum nachzuweisen, nämlich an dem Marmorepitaph des Bischofs Friedrich von Zollern († 1505), wo auf dem Gewandsaum des hl. Andreas die Worte eingemeisselt sind: M. Hanns Beierlein. Das ist allerdings eine Bildhauerbezeichnung, aber so viel beweist sie doch, dass es nicht angeht, eine höchstens zwölf Jahre ältere Gürtelinschrift eines Malers als „ganz ungewöhnlich“ für eine Fälschung zu erklären. Es sei in diesem Zusammenhang daran erinnert, dass schon Hans Pleydenwurf in seiner um 1460 gemalten sog. Bamberger Kreuzigung (Pinakothek in München) sein Monogramm auf einem Kleidungsstück, auf der Kopfbedeckung einer Figur, angebracht hat.

Weiter führt der Kritiker an: „Bildhauer nennen sich gewöhnlich nur die Steinbildhauer“; also ist die Bezeichnung auf dem Dombild, die neben dem Maler einen Bildhauer nennt, höchst verdächtig. Dabei wird stillschweigend vorausgesetzt, dass das Mittelstück des Weingartner Altares, dessen Flügel die in Frage stehenden Augsburger Dombilder einst waren, ein Holzschnitzwerk dargestellt habe und dass sich demnach der neben dem Maler Holbein genannte Meister des Mittelstückes Bildschnitzer

hätte nennen sollen. Allein dieses Mittelstück ist verloren gegangen oder nicht mehr nachweisbar. Woher weiss Herr Bach, dass es gerade ein Holzschnitzwerk war? Konnte es nicht vielleicht auch eine Steinsculptur gewesen sein, wie ja der Verkündigungsaltar Multscher's in Ulm von 1433 als Mittelstück eine Steinsculptur enthielt, während die Flügel desselben aus Holz gefertigt und entweder bemalt oder mit Holzreliefs geschmückt waren? Freilich, die grössere Wahrscheinlichkeit spricht in Anbetracht der späten Zeit für ein Holzschnitzwerk und darum sei das stillschweigende Zugeständniss, das in dem Wörtchen „gewöhnlich“ liegt, in seinem vollen Werthe belassen. In der That — ich greife hier nur heraus, was mir der Zufall bei meinen sonstigen Arbeiten in die Hände spielte — finde ich in Kaufbeuren, wo sich von einer Steinplastik ausser einigen unbedeutenden Grabplatten keinerlei Spuren erhalten haben, während Holzschnitzwerke in beträchtlicher Zahl und von bedeutender Qualität auf uns gekommen sind, in den neunziger Jahren des XV. Jahrhunderts drei „Bildhauer“, aber keinen einzigen „Bildschnitzer“ urkundlich bezeugt,[1]) und mit einem dieser „Bildhauer“ können wir noch heute ein Holzschnitzwerk in Verbindung bringen, nämlich mit Jörg Lederer den Altar in der Gottesackerkapelle zu Hindelang von 1515. Oder, um Berühmtheiten zu nennen, Hans Multscher von Ulm, der ebenso erfolgreich als Holzplastiker wie als Steinplastiker thätig war, nennt sich Bildhauer. Beispiele, die sich gewiss noch sehr bedeutend vermehren liessen, wenn man darnach auf die Suche ginge. In den Augsburger Quellen jener Zeit werden, wie mir Herr Archivar Dr. Buff mitzutheilen die Güte hatte, die Ausdrücke Bildschnitzer und Bildhauer synonym gebraucht.

Die Wortformen der Augsburger Inschrift: *pildhaver* und *maler* zieht Bach ebenfalls als Verdachtsmomente heran und meint, diese Schreibweise sei für die fragliche Zeit ungewöhnlich, es müsse Bildhover und Moler oder Maller heissen. Diese Beweisführung muthet doch fast kleinlich an; mit einigem Widerstreben gehe ich an die Zurückweisung. Eine Kaufbeurer Urkunde von 1496 hat die Form bildhawer (Original im Klosterarchiv zu Kaufbeuren); Veit Stoss wird in einer Urkunde von 1503 steinhaver genannt (Kunstchronik N. F. 11, 236). Moler vollends ist fränkische Dialektform, die schwäbische lautet måler, aber auch maler findet sich in echten Bezeichnungen, wofür Bach selbst im Archiv 1896, S. 9 f. ein Ulmer Beispiel aus dem Jahre 1483 anführt. Selbst also zugegeben, die Form pildhaver und maler sei seltener als andere Formen, so genügt doch dieser Umstand keineswegs, auch nicht im Zusammenhalt mit den übrigen geltend gemachten Verdachtsmomenten, zum Erweis der Unechtheit der Bezeichnung.

Man hätte bei der Bedeutung der Augsburger Dombilder für die Beurtheilung der Entwicklung Holbein's erwarten dürfen, dass der Kritiker die Künstler-Bezeichnung an Ort und Stelle genau untersucht

---

[1]) Steichele-Schröder, Das Bisthum Augsburg, 6, 322 f.

hätte, ehe er deren Unechtheit behauptete. Eine solche Untersuchung hätte ihn überzeugt, dass es sich hier nicht um eine gewöhnliche, sondern um eine höchst raffinirte Fälschung handle, die zu behaupten man doch ernste Bedenken tragen musste. Es sei bemerkt, dass die Fälschung in das Jahr 1860 (Restauration durch Eigner) oder früher — seither blieben die Bilder unberührt — fallen müsste, also in eine Zeit, wo man hinsichtlich der historischen und technischen Erfordernisse einer wirklich täuschenden Fälschung noch nicht so gerieben war, wie heutzutage. Da ist nun vor Allem zu bemerken, dass der Schriftcharacter durchaus mit der Datirung der Bilder harmonirt. Die Schriftzüge sind, ganz bezeichnend für diese Zeit des Ueberganges, eine Mischung von gothischer und Renaissancemajuskel; A, D und E haben die Form der gothischen Majuskel, C, H und M die der Renaissance-Capitale; das N ist, wie auf Glockeninschriften häufig, in Spiegelschrift gegeben. Dieser Schriftcharacter, den man kurz als Frührenaissance-Majuskel bezeichnen kann, lässt sich in datirten Augsburger Steininschriften frühestens im Jahre 1482 nachweisen, kann also für die Zeit um 1493 als der normale gelten. Ferner trägt aber auch die Technik der Inschrift unverfälscht alterthümlichen Charakter zur Schau; der Gürtel, auf dem sich die Bezeichnung findet, ist zunächst mit Gold belegt worden, darauf wurde der Goldgrund schwarz übermalt und aus dieser Uebermalung wurden, solange die Farbe noch nass war, die Buchstaben der Inschrift ausgekratzt, sodass an diesen, von der Uebermalung befreiten Stellen der Goldgrund zum Vorschein kommt und die Schrift bildet.

Wenn also einerseits die gegen die Form der Bezeichnung erhobenen Bedenken der Beweiskraft entbehren, so erhält andrerseits die Echtheit der Inschrift eine positive Bestätigung durch den Schriftcharakter und durch die Technik des Schriftauftrages. Da überdies die vom stilkritischen Standpunkt gemachten Einwendungen durch die Wiederkehr charakteristischer Merkmale in den späteren Werken Holbein's hinfällig werden, so müssen wir die Bilder der vier vorderen Pfeileraltäre des Domes zu Augsburg nach wie vor als echte Holbein's festhalten und sie als die frühesten datirten und daher für die Erkenntniss der künstlerischen Entwicklung des Meisters höchst werthvollen Bilder Hans Holbein's des Aelteren betrachten.

Was wir über den Lebensgang des Meisters wissen, kann diese Annahme nicht erschüttern. Bach meinte zwar, Holbein sei 1493 noch gar nicht selbstständig gewesen, wie sich daraus ergebe, dass er erst 1494 im Augsburger Steuerbuch vorkommt. Allein der Schluss von dem erstmaligen Eintrag ins Steuerbuch auf das Datum der Meistersprechung ist nicht zwingend. Es hat vielmehr alle Wahrscheinlichkeit für sich, dass Holbein als Geselle auszog und nach mehrjähriger Abwesenheit 1494 als Meister zurückkehrte.[2]) Aber wir brauchen für unseren Zweck die Frage

[2]) Nach den Ausführungen Franz Stoedtner's, Hans Holbein d. Aeltere, 1. Theil, Berliner Dissert., Gust. Schade 1896, S. 11 f. wäre Holbein 1493 erst

gar nicht zu entscheiden, ob Holbein 1493, als er den Weingartner Altar malte, noch Geselle oder schon Meister war. Er konnte doch wohl auch als Geselle ein Jahr vor seiner Meistersprechung schon einen Namen haben oder durch Empfehlung seines Meisters zu dem Weingartner Auftrag gekommen sein. Denn dass er auch als Geselle schon hervorragend tüchtig war, darf man ohne Weiteres vorraussetzen. Und werden nicht damals schon, wie heute noch, Arbeiten von tüchtigen Schülern ebenso begehrt gewesen sein als die Werke ihrer mitunter schwächeren Meister? Es lässt sich also aus der gleichwohl unerwiesenen Annahme, dass Holbein 1493 noch nicht selbstständig gewesen sei, kein Beweisgrund gegen seine Urheberschaft am Weingartner Altar ableiten.

Von der Zutheilung der Bilder an Zeitblom hätte schon die Vorliebe unseres Meisters für ungebrochene Farben abhalten sollen, die sich freilich aus Photographien nicht erkennen lässt. Es ist doch ein recht ungünstiges Prognostikon für diese Taufe, dass Herr Bach selbst, als er 1892 eine Studienreise unternahm, die speciell den Werken Zeitblom's galt, im Angesicht der Originale nicht einmal auf den Gedanken kam, dass die Dombilder von Zeitblom herrühren könnten; erst aus den Photographien hat er sich die neue Ueberzeugung gebildet. Sodann, wo hat Zeitblom in seinen vor 1493 entstandenen Werken jemals durch einen so wirkungsvollen Gegensatz von Licht und Schatten sein Colorit belebt, wie ein solcher namentlich dem Bilde „Joachim's Opfer“ eigen ist? Die weiblichen Köpfe auf den Dombildern zeigen nichts von der eckigen, backenknochigen Herbheit des Ulmers, wohl aber die fast weiche Süsse Holbeinischer Frauen. Mit der „gebogenen Nase“ endlich, die für Zeitblom charakteristisch sein soll und sich auf einigen Männerköpfen der Dombilder findet, ist nicht viel anzufangen; gebogene Nasen, alle einander sehr ähnlich und darum wenig charakteristisch, malten die deutschen Meister gern als Andeutung männlicher Willenskraft, und speciell Holbein hat in unbestritten echten Bildern, wie in der „Bestattung des hl. Paulus“ mehrfach „charakteristisch gebogene Nasen“ gemalt. Zum Ueberfluss lehrt ein Blick auf die viel freiere Haltung und Bewegung der Dombilder-Figuren im Vergleich zu der befangneren Formengebung Zeitblom's, dass der Ulmer Meister nicht der Schöpfer dieser Bilder gewesen ist.

Mit der Urheberschaft Zeitblom's fallen auch die weitgehenden Folgerungen, die Bach an seine Ergebnisse knüpft. Es wird weder der

---

20 Jahre alt gewesen. Allein Herr Dr. Buff, der doch die Stadtbücher Augsburg's, die für Stoedtner die Quelle bildeten, aufs genaueste kennt und ihre oft räthselhafte Kürze am sichersten zu deuten weiss, theilt mir mit, dass er sich den Ausführungen Stoedtner's über Holbein's Geburtsjahr und dessen Vater nicht anzuschliessen vermöge, dass die Augsburger Quellen über diese Punkte keinen sicheren Aufschluss geben und dass er es für das wahrscheinlichste halte, dass Holbein vor 1494 mehrere Jahre auswärts zugebracht habe und, weil seine Aufnahme als Meister im Augsburger Malerbuch nicht vorgetragen ist, auswärts Meister geworden sei.

Entwicklungsgang Holbein's in ein anderes Licht gerückt, noch ist für Zeitblom die Berührung mit der altbrabantischen Kunst erwiesen. Holbein bleibt der energisch vorwärts strebende Künstler, der schon von Natur aus durch eine scharfe Beobachtungsgabe für die Ziele der Renaissancekunst prädisponirt war, Zeitblom der biedere schwäbische Meister, dessen Verdienst in einer Steigerung der Vorzüge seiner heimathlichen Kunst im Rahmen der gothischen Ueberlieferung besteht.

Prof. Dr. Alfred Schröder.

Litteraturbericht.

Kunstgeschichte.

Josef Strzygowski, Orient oder Rom, Beiträge zur Geschichte der spätantiken und frühchristlichen Kunst. Leipzig, J. C. Hinrich'sche Buchhandlung, 1901.

Der Verfasser hätte sein Buch passender „Orient und nicht Rom" nennen können. Man bleibt keinen Augenblick darüber im Zweifel, dass es ihm mit der Nebenordnung durch die Partikel „oder" nicht ernst ist, er führt sein ceterum censeo gegen Rom fast übermässig oft ins Treffen, so dass die Wirkung der vortrefflichen Untersuchungen und Anregungen durch diese betonten Wiederholungen fast beeinträchtigt wird.

Das Buch ist eine Zusammenstellung verschiedener Aufsätze über einzelne frühchristliche Kunstwerke, in denen, wie der Verfasser bemerkt, „kurz und bündig Dinge gesagt worden sind, die seit Jahren in ihm reiften, aber wohl noch lange der Aussprache hätten harren müssen", wenn sie erst einer grösseren systematischen Arbeit eingereiht worden wären. Das Gemeinsame, welches diese verschiedenen Abhandlungen zusammenhält, ist eben der Gedanke, dass nicht eine römische Reichskunst, welche in Rom sich ausbildet und die hellenistische Kunstübung des Orients verdrängt, die Grundlage der christlichen Kunst wird, sondern dass vielmehr die orientalischen Hauptstädte des hellenistischen Kreises, Alexandria, Antiochia, Ephesus die Ausgangspunkte bilden.

Der Hauptinhalt der einzelnen Aufsätze sei hier kurz referirt:

I. Eine Grabanlage in Palmyra vom Jahre 259 ca. und ihre Gemälde. Wir haben es hier noch mit einer heidnischen Anlage zu thun, die jedoch als vorbildlich für christliche Kunst hingestellt wird. Während byzantinische und abendländische kreuzförmige Centralbauten (zerstörte Apostelkirche in Constantinopel, Galla Placidia in Ravenna, S. Nazaro in Mailand) gewöhnlich zurückgeführt werden auf runde oder quadratische Kuppelbauten, denen Nischen oder Arme in Kreuzform aus symbolischen Rücksichten angefügt wurden, sind nach dem Verfasser solche hellenistische kreuzförmige Grabanlagen, wie sie Palmyra und ähnlich Alexandria zeigt, das Vorbild des Typus, zu dem erst die Kuppel als weitere Ausstattung hinzugetreten ist. Ebenso zeigen die Malereien jener Grabkammern die

Vorbilder christlicher Schöpfungen: die Victorien, die auf blauen Kugeln stehen und mit erhobenen Armen über dem Kopfe das Bild des Verstorbenen in runder Fassung tragen, werden zu Engeln, die in der Sophienkirche in Constantinopel, in S. Vitale und der erzbischöflichen Kapelle in Ravenna Monogramm oder Bild Christi emporhalten. Eine stehende Frau mit dem Kind auf dem Arm stimmt in ihrer Haltung genau mit dem frühchristlichen Madonnentypus der Hodegetria, wie sie ein Sarkophag von Salona zeigt. Wir begegnen ferner der spinnenden Frau, wie sie uns in der Maria der Verkündigungscene später vorgeführt wird, und sehen auch sonst Haltung und Gesten späterer Darstellungen hier vorgebildet. Diese späthellenistischen Formen werden damit als die directen Grundlagen der christlichen Bildungen hingestellt.

Als Anhang werden die Bilder des Ashburnham-Pentateuch besprochen, dessen Figuren besonders in der Tracht Verwandschaft mit den gemalten und gemeisselten Portraits von Palmyra zeigen. Sicher mit Recht protestirt Verfasser gegen die Ansicht Springer's, der den Einfluss germanischer Barbaren darin sieht und stellt dafür den Orient als den massgebenden Factor hin. In seinen Bestimmungen wird er aber vielleicht schon etwas zu prägnant, wenn er die Handschrift als lateinische Copie einer vermuthlich aus Alexandria stammenden griechischen Vorlage von hellenistisch gebildeten jüdischen Christen hinstellt.

II. Ein Christusrelief kleinasiatischer Richtung. Die in dem letzten Jahre vom Berliner Museum erworbene Kurzseite eines Sarkophages aus Constantinopel wird besprochen. Christus steht zwischen zwei Aposteln, die einzelnen Figuren sind durch Tabernakelsäulen voneinander getrennt. Der Verfasser stellt die verwandten Sarkophage zusammen, die sich durch ganz besondere ornamentale Details deutlich kenntlich machen. Der bei einzelnen Stücken nachgewiesene prokonnesische Marmor, der Fundort einer Reihe gleicher Stücke in Constantinopel und im Orient weisen auf den Osten, während die in Italien vorhandenen Beispiele der Gruppe als fertig importirt angesehen werden können, da sie von den römisch-christlichen Sarkophagen ganz abweichen, auch die Art des Blattschnittes in Rom nicht gebräuchlich ist, dagegen die Vorstufe der späteren byzantinischen Weise bildet. Der Zusammenhang mit der Antike ist noch ein enger, Verfasser setzt das Berliner Relief in das IV. Jahrhundert und bringt die Bildung Christi in directe Beziehung zu dem „griechischen Ideal geistiger und körperlicher Schönheit", wie es durch die Sophoklesstatue des Lateran in die Erscheinung tritt. Ikonographisch wichtig ist der Kreuznimbus, der in so früher Zeit bisher nicht nachgewiesen war und somit auch zunächst für den Orient in Anspruch genommen werden kann. Den Kreuznimbus zeigt auch die Constantinsschale aus Thon im britischen Museum, die Verfasser in einem Anhang bespricht, trotzdem er die Möglichkeit einer Fälschung bei diesem Stück zugiebt, sie in einer Nachschrift sogar als wahrscheinlich hinstellt. Die angebliche Herkunft aus Aegypten hat ihn offenbar veranlasst, das Stück wenigstens vorzuführen.

III. Eine Holzsculptur aus Aegypten. Sie ist ebenfalls kürzlich vom Berliner Museum angekauft und stammt aus Oberägypten. Zur Vergleichung zieht Verfasser ein Elfenbeinrelief im Louvre heran, eine vielfigurige Gruppe, die er als Marcus mit seinen 35 Nachfolgern im Patriarchat von Alexandrien erklärt. Die Erklärung als Marcus ist sehr einleuchtend. Ist die Figurenzahl massgebend, so ist 607 das früheste Datum der Entstehung, doch scheint mir die Deutung der Männerschaar als Patriarchen zu zweifelhaft, um daraus irgendwelche Folgerungen zu ziehen. Das Berliner Relief, welches in der Form, in den gedrängten Figuren und der Architekturbekrönung eine gewisse Verwandtschaft hat, wird dagegen in das IV. Jahrhundert zurückgeschoben und aus diesem Säculum der Sarkophag der hl. Helena im Vatican verglichen. Dieser zeigt Aehnlichkeit in der Helmform und den Gesichtstypen, Bewegung und Ausführung seiner Figuren ist aber eine sehr viel vollkommenere, und mir ist es unverständlich, dass der Verfasser der umgekehrten Ansicht ist und dem Sarkophag die grössere Armuth an Bewegung zuertheilt die er der Schwierigkeit des Materiales zuschreibt. Dem harten Porphyr wird auch die Schuld gegeben, dass die Reiter nicht mit dem Panzer bekleidet sind, während meiner Meinung nach die mechanisch eingravirten Panzerringe und Schuppen, wie sie das Holzrelief zeigt, viel leichter herzustellen sind als die in reicher Fältelung bewegten Gewänder des Sarkophages. Um nun einen Wahrscheinlichkeitsbeleg zu gewinnen, dass der ägyptische Porphyr des Helena-Sarkophages auch in Aegypten ausgearbeitet ist, sucht er dies bei einer anderen Gruppe von Porphyrsärgen nachzuweisen, von der nur das eine Stück, der Sarkophag aus S. Costanza in Rom, andere Fragmente aber in Constantiopel und Alexandrien sich befinden. Die Verknüpfung all dieser Glieder zu einer Kette ist nicht allzu fest, die Wahrscheinlichkeit senkt aber doch die Waage auf die Seite des Orients.

Die Erklärung der Darstellung der Holzreliefs scheint mir nicht die richtige zu sein. Verf. lehnt die Deutung aus dem Buche Josua ab, da keine der Erzählungen genau stimmt, und sieht nur einen symbolischen Inhalt, die Vertreibung der Feinde von der Veste des Glaubens, und oben an der Bekrönung die Dreifaltigkeit als drei nebeneinanderstehende bärtige Männer, das Kaiserpaar und die Kirche als Gebäude. Dagegen lässt sich allerlei einwenden. Wir sehen den Anführer des siegenden Heeres nicht nur links neben dem Stadtthor stehen, wie der Verf. angiebt, sondern er tritt noch einmal in der Mitte des Vordergrundes auf als erster der Verfolger. Die Handlung ist also eine doppelte und so lässt sie sich vorzüglich in Einklang bringen mit Josua Cap. X: Josua giebt den Befehl: persequimini hostes . . . . . nec dimittatis eos urbium suarum intrare praesidia, quos tradidit Dominus Deus in manus vestras (v. 19). Die Feinde werden also an dem Stadtthor vorbeigetrieben und durch die Besatzung nicht hineingelassen. In der Erzählung werden dann die fünf Könige gefangen genommen und vor ihn geführt. Josua

aber sagt zum Volk (v. 25 u. 26) — und das zeigt die hintere Scene mit dem die Rechte erhebenden Josua —: Nolite timere . . . . . sic enim faciet Dominus cunctis hostibus vestris, und lässt sie alle fünf aufhängen. Dafür, dass die Bedeutung nur eine allgemein symbolische sein soll, ist die Darstellung zu speciell, so wäre es merkwürdig, die Gehängten durch ein Diadem gerade als Fürsten zu charakterisiren, und dass von diesen nur vier sichtbar sind, rührt vielleicht daher, dass die Darstellung an der Grenze des erhaltenen Reliefs noch nicht abgeschlossen war. Dafür sprechen auch noch andere Gründe. Es ist undenkbar, dass die drei Figuren, welche nach des Verfassers Meinung die Dreifaltigkeit darstellen, und durch ihre Grösse das muthmassliche Kaiserpaar, wie es ihrer Bedeutung entspricht, weit überragen, ganz an die Seite gerückt werden, wo sie in der Vorderansicht des Reliefs nicht einmal vollständig gesehen werden können. An derselben Stelle ist unten das Labaron mit dem Kreuz angebracht, welches, obgleich für die Darstellung tonangebend, ebenfalls von vorne garnicht zu sehen ist. Wir müssen uns also wohl die linke Seite des fast halbkreisförmig ausgebauchten Reliefs dem Beschauer zugewandt denken (vgl. Abb. 27). Dann wäre auch nach dieser Seite eine Fortsetzung nöthig. Bei einer Ergänzung begeben wir uns allerdings auf das Feld reiner Muthmassungen. Man kann sich z. B. vorstellen, dass sich etwa vier gleiche derartige Reliefs oben um einen vierseitigen Stamm schlossen, der vielleicht selbst eine Art Labaron, ein Siegeszeichen oder Kreuzträger war. Befestigungslöcher auf der Rückseite sind vorhanden und die Ornamentirung der Unterfläche des Reliefs würde sich durch die Unteransicht erklären. Nehmen wir an, wir hätten in dem Berliner Relief die rechte Schmuckseite, so können wir die drei grossen Figuren der Bekrönung anstatt durch die nicht sehr wahrscheinliche Dreifaltigkeit als Apostel erklären, die sich dann nach links hin fortsetzten, so dass drei entsprechende auf dem gegenüberliegenden linken Flügel, die übrigen sechs auf dem Mittelstück angebracht wären, welches dann noch Platz übrig behalten hätte für die Mittelfigur Christi. Eine Conjectur über die darunter dargestellten Siegesscenen würde zu weit führen. Die Erklärung Strzygowski's für das erhaltene Relief würde dann für den Gesammtgedanken zutreffen.

Wiederum folgt ein Anhang mit einer interessanten und diesmal sehr glaubwürdigen Erklärung der bekannten Elfenbeintafel im Trierer Dom, die durchaus mit dem Louvre-Relief und auch mit der Berliner Holzschnitzerei verwandt ist und daher vom Verf. auch nach Aegypten versetzt wird. Eine litterarische Quelle wird herangezogen, die eine Reliquienübertragung in Constantinopel unter dem Beisein des Patriarchen von Alexandria im Jahre 552 schildert und auch in den Angaben von Details sehr wohl zur Darstellung passt.

IV. Einfarbige Stoffe mit biblischen Darstellungen aus Aegypten. Von den ägyptischen Funden wird eine Gruppe einfacher Leinwandstoffe besprochen, die wahrscheinlich durch eine Technik, die

schon von Plinius als Eigenthümlichkeit der Aegypter gerühmt wird, einfarbig gefärbt wurden, nachdem man vorher die Zeichnung gegen die Annahme der Farbe gedeckt hatte. Dieselbe erschien dann wie ausgespart. Sie zeigt auf dem Hauptfelde Scenen wie Daniel in der Löwengrube, Christus zwischen Petrus und Paulus, auf den Rändern symbolartige Andeutungen der Wunder Christi und der Heiligen.

Solche Stoffe wurden auch im Ausland in grosser Menge verbreitet und wurden als Vorhänge zwischen die Säulen des Altarciboriums oder auch der Basilika selbst gespannt. Der Verf. möchte der Einführung solcher Stoffe die Wandlung der römisch-altchristlichen Kunst vom Symbolischen zum Historisch-Monumentalen im IV. und V. Jahrhundert zum grossen Theil zuschreiben. Das historische Element scheint jedoch nach den Beispielen des Verfassers viel stärker in den kleinfigurigen kostbareren gewirkten und gewebten Woll- und Seidenstoffen aufzutreten als in den grossen gefärbten.

Im Anhang wird ein enkaustisches Gemälde auf Leinen behandelt, welches vom Sinai stammt, und eine Fortsetzung der Art der Fajum-Portraits bildet.

V. Ein bedeutender Rest des Prachtbaues Constantin's des Grossen am heil. Grabe zu Jerusalem. An der jetzigen Zugangsseite der Grabeskirche im Süden, die in der Hauptsache einen arabischen Charakter trägt, befinden sich noch bedeutende spätantike Gesimsstücke, wie Adler bereits festgestellt hatte. Strzygowski zeigt nun, dass diese Stücke nicht eingebaute ältere Fundstücke sind, sondern dass sie sich noch in ihrer ursprünglichen Zusammensetzung und an ihrer ursprünglichen Stelle befinden, und, da sie für die Zeit Constantin's durchaus passen, somit auch die Mauer, an der sie sich befinden, noch ein Stück, wenn auch ein sehr verändertes Stück des constantinischen Baues ist. Es galt nun, dies Stück mit dem ursprünglichen Plan in Uebereinstimmung zu bringen. Strzygowski identificirt es mit der südlichen Abschlussmauer des Atriums, welches zwischen der Grabrotunde und der Basilika lag, und muthmasst in einem kleinen, ebenfalls alten Vorbau einen Treppenzugang zur oberen Plattform des Golgatha-Felsens. Das die Mauer mitten durchschneidende Gesims deutet auf eine Zweistöckigkeit, und so nimmt Verf. denn auch an, dass die Säulenhallen des Atriums zweigeschossig waren.

Für die Haupttendenz des Buches ist es wichtig, dass Verf. die den Ornamenten zunächst stehenden Stücke wieder in Aegypten findet, während er in der Stufenform des Gesimses die Analogien in Centralsyrien bemerkt. So war denn auch dieser Bau Constantin's durchaus nicht römisch, dagegen hellenistisch und so erweitert sich die Aussicht, die Elemente der altchristlichen Baukunst, der Basilika wie des Rundbaues im Fortgang der Forschung aus dem orientalisch-hellenistischen Kunstkreis ableiten zu können. Also Orient und nicht Rom.

Eine Menge von Anknüpfungspunkten wird durch diese Aufsätze für die weitere Forschung auf dem Uebergangsgebiet von der classischen zur

christlichen Kunst gewonnen, und es ist dem Verfasser zu danken, dass er mit ihnen nicht zurückgehalten hat und auf das bisher noch recht dunkle Entwicklungsbild einzelne Lichter aufgesetzt hat, die zur weiteren Aufhellung führen werden. Diese wird dann auch helfen, den wirklichen Antheil Rom's, den der Verf. möglichst zurückdrängen möchte, in bestimmtere Grenzen zu fassen. *Adolph Goldschmidt.*

Malerei.

Alfred Lehmann, Das Bildniss bei den altdeutschen Meistern bis auf Dürer. Mit 72 Abbildungen. Leipzig, Verlag von Karl W. Hiersemann, 1900. XVI und 252 Seiten.

Der hübsch ausgestattete und reich illustrirte Band hält nicht ganz, was die Einleitung verspricht. Was von deutschen Malereien namentlich des XV. Jahrhunderts dem Verfasser zugänglich geworden ist, wurde auf Portraitdarstellungen hin angesehen. Beinahe alles Wichtige, dabei manches weniger Bekannte, wird erwähnt und kurz beschrieben. Die Kenntniss der Monumente und die Vertrautheit mit der Litteratur ist recht umfassend. Auf vereinzelte Irrthümer, die fast sämmtlich daher kommen, dass die letzte Meinung für die richtige gehalten wird, will ich nicht aufmerksam machen. Auf das Einzelne kommt es hier nicht so sehr an. Die Aufgabe, die der Verfasser gefühlt hat, war, das Allgemeine festzustellen. Es handelte sich um die Entwicklungslinie, um den Versuch einer historischen Darstellung. Dieser Versuch ist doch wohl nicht gelungen. Die Folgerungen ergeben sich nicht aus den Thatsachen. Die zusammenfassenden Bemerkungen, soweit sie Realien betreffen (Tracht, Schmuck und dergl.) sind nützlich, soweit das eigentlich Künstlerische in Betracht kommt, ziemlich dürftig.

Wie und wo die Maler und Bildner allmählich vom Typischen zum Individuellen übergingen, hätte in allen Merkmalen aufgezeigt werden müssen. Jede einzelne Beobachtung sollte mit dem Hauptstamm des Themas sichtbar in Verbindung stehen. Welche Aufgaben, Umstände in den Lebensgewohnheiten förderten und hemmten die Entwicklung? Im Altarbild und mit dem Altarbild wuchs das Portrait als Stifterbildniss und löste sich endlich von der Andachtsdarstellung, nicht ohne Merkmale der Abstammung zu bewahren. Das Wesentliche der Entwicklung vollzog sich vor dem XV. Jahrhundert, und ertragreicher wäre es gewesen, die Bildwerke, namentlich die Grabdenkmäler der früheren Zeit zu prüfen, was nur flüchtig mit einleitenden Sätzen geschieht, als die vereinzelten, überdies meist unbedeutenden Gemälde vom Ende des XV. Jahrhundert so energisch zu suchen. Unglücklich abgegrenzt ist das Thema insofern, wie die niederländische Malerei des XV. Jahrhunderts willkürlich bei Seite gelassen ist, und die Darstellung abbricht, ohne in Dürer's Kunst den angemessenen Abschluss zu finden.

Als fleissige Materialsammlung, soweit die oberdeutsche Malerei

des XV. Jahrhunderts in Betracht kommt, bleibt das Buch nützlich und dankenswerth. Die Darstellung ist leicht, gewandt und — bis auf die arge Stelle auf S. 164 — angenehm zu lesen.

Friedländer.

Wilhelm Suida, Die Genredarstellungen Albrecht Dürer's. Studien zur deutschen Kunstgeschichte, Heft 27. Strassburg, J. H. Ed. Heitz (Heitz & Mündel) 1900. 124 Seiten.

Dieses Heft, obwohl eine Doctor - Dissertation, enthält keinerlei Forschung. Mit einer Schnelligkeit, die Schwindel erregt, wird das Werk Dürer's durchblättert, alle Genredarstellungen werden aufgezählt, alle genrehaften Motive. Die Anordnung ist übersichtlich und geschickt. Das Allgemeine wird nach einem üblich gewordenen Schema aufgestellt. Vom deutschen Volksthum ist die Rede, Goethe, Schopenhauer und namentlich Schiller werden citirt und bei Richard Wagner mündet's. Ziemlich unvermittelt zwischen den Beschreibungen Dürer'scher Darstellungen stehen feierliche Sätze, aufgebaut gewöhnlich aus den Begriffen Phantastik, Pathos, Humor und Naturalismus.

Die einleitende Uebersicht über die germanische Genrekunst vor Dürer's Zeit (34 SS.) begnügt sich mit dem Bekanntesten. Der folgende frisch und flüssig geschriebene Text über Dürer's Genrekunst hilft nicht viel. Das Besondere ist im Grossen und Ganzen einwandfrei, aber auch weiter nichts, und das Allgemeine — —. Als sich vor Jahrzehnten die Kunstbetrachtung von der Philosophie trennte, war's zum Vortheil der vorurtheilslosen Prüfung des einzelnen Kunstwerkes; jetzt zeigt's sich, dass es auch zum Nachtheil war. Nun, da die Kunstgeschichte zu allgemeinen Erwägungen zurückkehrt, wird ein bedenklicher Mangel an philosophischer Schulung offenbar. Heute beginnt man mit jenen Begriffen zu spielen, von deren ernster Anwendung man sich einst stolz abgewendet hat. Bei der Lösung einer kleineren und fester umgrenzten Aufgabe wird dem talentvollen Verfasser deutlich werden, dass sein Dürer-Heft eher ein Spaziergang auf dem Arbeitsfelde als eine Arbeit war.

Friedländer.

Graphische Künste.

Pestblätter des XV. Jahrhunderts herausgegeben von **Paul Heitz,** mit einleitendem Text von **W. L. Schreiber.** 41 Abbildungen, wovon 25 mit der Hand colorirt, in Originalgrösse. Strassburg, J. H. Ed. Heitz (Heitz & Mündel) 1901. Fol.

Paul Heitz, einer der thätigsten deutschen Verleger auf dem Gebiete der Kunstgeschichte, der bereits durch eine ganze Reihe von Publicationen älterer und ältester Formschneiderarbeiten der Wissenschaft förderlich gewesen, hat jetzt — sehr zeitgemäss — in vorzüglichen Facsimiledrucken 41 deutsche und niederländische, französische und italienische Pest-

blätter herausgegeben. Die kleine Auflage des prächtigen Werkes, mit allein 25 handcolorirten Abbildungen, dürfte allerdings kaum der Nachfrage unserer Kupferstichcabinette und Bibliotheken genügen.

In einer ausführlichen Einleitung giebt W. L. Schreiber zunächst einen Abriss der Geschichte der Beulenpest, die vor dem Jahre 1347 nur ausnahmsweise nach Europa gelangte und deren schrecklichstes Wüthen bald nach 1494 ihren Abschluss fand.

Die Hilflosigkeit der mittelalterlichen „Aerzte“ gegenüber der Pest war gross. Ein im Text reproducirter Holzschnitt aus Johannes de Ketham, Fasciculus médicinae (Venedig 1473) illustrirt jedoch die geringe Priorität italienischer Aerzte vor den deutschen. Am Lager eines vornehmen Pestkranken stehen Pagen mit brennenden Fackeln, Wachskerzen und Räucherkesseln, um dem Kranken Linderung zu bringen und sich vor Ansteckung zu schützen. Alle anderen, auf den Tafeln reproducirten Pestbilder liefern höchstens negativ einen Beitrag zur Geschichte der Heilkunde. Im Gebet allein — besonders beim Qualm von Thymian, Weihrauch und Wacholder — sah man ein Präservativ gegen die Pest. Prozessionen und Kirchenfestlichkeiten wurden also veranstaltet und gerade, als man die grosse Verbreitung der Seuche durch die Geisslerfahrten erkannte, lebten diese Heilsfahrten in bedenklichstem Masse wieder auf.

Die Geissler hatten als äusseres Abzeichen auf Hut und Kleid ein rothes, aufgenähtes Kreuz. Schreiber erblickt nun in den Eigenheiten der Geissler (u. A. in dem Verlesen des Briefes vom Zorne Gottes und der Fürbitte der Jungfrau Maria) den Schlüssel zur Erklärung der Pestblätter. Er sagt, „so verschiedenartig sie auch auf den ersten Blick sein mögen, so lassen sie sich doch auf die zwei Grundformen „Kreuz“ und „Gotteszorn“ zurückführen. Die Ausbildung des Geisslerzeichens **T** erklärt er aus einer Verquickung des hebräischen Wortes „Tau“ für das Zeichen der Gerechten (Ezech. 9, 4) mit dem gleichen Namen des griechischen Buchstabens. Sollte sich diese Kreuzesform in den meisten Fällen nicht viel einfacher erklären lassen? Auf dem ersten reproducirten Blatte (colorirter Holzschnitt aus der Gegend Hagenau-Mainz) ist allerdings diese Erklärung ausführlich zu lesen und Christus ist hier an ein Kreuz, in der Form des „Tau“, genagelt. Im Uebrigen erscheint mir aber die Theilung der Pestblätter in zwei Grundformen „Kreuz“ und „Gotteszorn“ unglücklich, wenn nicht unmöglich. Was unter dem eben erwähnten Blatte steht, dass Jeder, der vor diesem Bilde die vorgeschriebenen Gebete spricht, an demselben Tage vor der Pestilenz bewahrt werde, ist ähnlich unter anderen zu lesen und die meisten lassen sich von anderen Andachtsbildern nicht unterscheiden. Die Anbetung von Specialheiligen brachte es natürlich mit sich, dass man in einigen Heiligen besonders mächtige Fürsprecher auch gegen die Pest sah. So dürfte eine Iconographie der hl. Sebastian, Rochus und Antonius, zu manchem „Pestblatt“ führen. Andererseits braucht Manches von den hier facsimilirten Blättern durchaus nicht als Pestblatt angesehen zu werden.

Das gilt insbesondere von den „Gotteszorn"- und Schutzmantelbildern. Gott Vater über den Wolken mit drei Pfeilen in der Hand findet sich auf einer ganzen Reihe von Bildern, die höchstens mit dem Tod, keinesfalls mit der Pest in Beziehung zu setzen sind. Pfeile und Bogen charakterisiren ja auch nichtchristliche Gottheiten als Todsendende. Schreiber sagt ganz richtig, dass bei der damals so bevorzugten Verknüpfung äusserlicher Umstände die Gedankenverbindung zwischen den Zornpfeilen Gottes und dem durch Pfeile seinen Tod erleidenden Heiligen sich von selbst ergab, nur letzterer deswegen zumal in Deutschland der hauptsächlichste Heilige bei Pestgefahr wurde. Sollten obendrein die Beulwunden der Pestkranken den Pfeilstichwunden ähnlich sehen?

Blatt 3 bis 8 des vorliegenden Werkes sind wohl kaum Pestblätter zu nennen, wenn sie auch, wie andere von Heitz gewählte Pestblätter, die den Gekreuzigten oder die hl. Jungfrau oder irgend einen Heiligen allein oder mit anderen darstellen, beweisen, als Gebetssuggestions-Mittel gegen die Pest gedient haben mögen.

Das Zeichen **T** kommt, abgesehen von dem Stab des hl. Antonius (Taf. 2), nur vor auf Blatt 1 (wie oben erwähnt) und auf Blatt 16, 17 und 18. Da diese drei alle in Augsburg entstanden zu sein und auf ein Vorbild zurückzugehen scheinen, bleiben nur zwei Pestbildtypen mit dem Zeichen „Tau" übrig. Dieses scheint also nur eine ganz kleine Gruppe von Pestbildern zu bezeichnen. Eine viel grössere Reihe von den hier publicirten und ähnlichen Blättern wird dagegen wie gesagt als „Pestblätter" charakterisirt durch die Darstellung des hl. Sebastian mit dem h. Rochus und wohl gar dem hl. Antonius. Durch derartige Darstellungen liesse sich die Zahl der Pestblätter leicht sehr vergrössern, wogegen manches der hier publicirten Blätter mit der Zeit aus dieser Folge auszuscheiden sein wird.

Trotzdem haben wir alle Ursache, dem Herausgeber für dieses nach jeder Richtung hin zuverlässige Werk zu danken, denn wenn auch das Interesse für Pestbilder — wie wir hoffen — bald schwinden sollte, so werden uns diese Facsimiles, auf dem geeignetsten Papier gedruckt, immer ein ausgezeichnetes Material für das Studium der Incunabeln des Holz- und Metallschnittes und des Kupferstichs bieten. Besonders werthvoll wird das Werk durch die handcolorirten Blätter. Wie willkommen ist es uns für das Studium der Coloristik. Mag das Colorit nur sehr vorsichtig bei Localisirung von Druckwerken zu gebrauchen sein, so liefern doch gerade diese Heitz'schen Blätter äusserst interessante Belege, wie das Colorit die Localisirung unter Umständen erleichtern kann. Zum Beispiel sind Taf. 3, 17 und 18 so colorirt, dass mir die Originale erst recht in Augsburg entstanden zu sein scheinen. Interessant ist ganz besonders der wirklich eigenartige Holzschnitt Taf. 29: Ein Buchdeckel von intensivem, leuchtendem Roth vor einem rothen Mantel gehalten. Es ist dies von solchem Reize, dass man schliessen darf, die Copie muss dem Original

ähnlich sein. Die Farben von Taf. 38 kommen dem Originale, wie ich mich überzeugt habe, denkbar nahe.

Wir können stolz sein, dass ein deutscher Verleger ein so kostbares Werk publiciert hat.

E. W. Bredt.

Kunsthandwerk.

Geschichte der europäischen Fliesenkeramik vom Mittelalter bis zum Jahre 1900. Von Dr. R. **Forrer**, Strassburg i. E.

Das vorliegende Tafelwerk verfolgt mit seinem ausserordentlich reichen Abbildungsmaterial (700 Bilder auf den Tafeln und 200 im Text) wohl vorwiegend praktische Zwecke. Von diesem Gesichtspunkt ist namentlich die Wiedergabe einer grossen Auswahl von mittelalterlichen Fussbodenfliesen mit gepresster oder eingelegter Musterung als erwünscht zu begrüssen, da diese Erzeugnisse in der keramischen Litteratur — besonders Deutschlands — bisher noch nicht die verdiente Beachtung gefunden haben. In dieser Zeitschrift möchte ich aber mehr auf den Text des Bandes aufmerksam machen, der in gedrängter und doch inhaltsreicher Fassung die Geschichte der Fliesenkeramik in Spanien, Frankreich, Italien, den Niederlanden, England und Deutschland (einschliesslich Oesterreich und die Schweiz) behandelt. Ich will nicht behaupten, dass diese Darstellung durchaus lückenlos ist und dass nicht gelegentlich einige — nicht gerade wesentliche — Verbesserungen am Platze wären; aber sie bietet für zwei wichtige und noch einigermassen dunkle Partien in der Geschichte der europäischen Töpferkunst eine sehr dankenswerthe uud einleuchtende Aufklärung. Das betrifft zuerst die Frage, von wo die Majolikatechnik, das heisst die Töpferei in Zinnglasuren, nach Italien übertragen worden ist. Für alle diejenigen, welche die einschneidende Bedeutung technischer Dinge in der Entwickelung der Keramik zu berücksichtigen wissen, bestand wohl kein Zweifel, dass Spanien die Fayence nach Italien übermittelt hat. In der fraglichen Zeit, vor 1400, arbeitete Spanien längst mit weissen und farbigen Zinnglasuren; und noch 100 Jahre später haben nachweislich die Majolikatöpfer von Deruta und Gubbio spanische Fayence unmittelbar als Vorlagen benutzt (Vgl. Katalog der Majolikasammlung Zschille p. XI). Die Levante dagegen verwendete damals ganz vorwiegend die durchsichtigen Silicatglasuren auf Halbfayence, wofür Italien niemals irgend welche Analogien producirt hat. Trotzdem ist neuerdings wiederum wegen orientalisierender Elemente in der Ornamentik früh italienischer Fayencen auf den Orient als den wesentlichen Beeinflusser der italienischen Majolika verwiesen worden. Diese in der That vorhandenen orientalischen Motive, Thierfiguren und ähnliches, erklären sich aber zwanglos genug aus dem Umstande, dass auch die spanische Ornamentik des Mittelalters ihrer ganzen Herkunft nach des orientalischen Einschlages nicht entbehren konnte. Forrer bringt nun eine schlagende Bestätigung zu Gunsten Spanien's in den

Abbildungen von blau bemalten Fussbodenfliesen in gestreckter Sechseckform aus Segorbia, Provinz Valencia (Tafel XXXVIII). Die Verwandtschaft dieser Fliesen mit den ältesten italienischen Fayencefussböden, speciell demjenigen in der Carraciolikapelle von St. Giovanni a Carbonara zu Neapel (vor 1440), ist so eng, dass alle Zweifel an der Abhängigkeit der italienischen Majolika in ihren Anfängen von Spanien schwinden müssen. Meines Erachtens ist damit die an sich schon schwache Theorie von einem unmittelbaren Einfluss des Orients auf Italien endgültig erledigt.

Dieselben Fussbodenplatten aus Segorbia, sowie eine Reihe quadratischer Fayencefliesen aus Valencia und Barcelona, die Forrer auf Tafel XXXVII abbildet (die von ihm zur gleichen Gattung gerechneten Fliesen auf Tafel XXXIX halte ich für erheblich jüngere Arbeiten), werfen ferner einiges Licht auf eine weitere interessante, bisher noch wenig behandelte Frage. Es finden sich bekanntlich mehrfach auf altniederländischen und Kölnischen Bildern Darstellungen von bemalten Fayencefussböden und Vasen, die nach der Datirung der Bilder nicht wohl im Norden entstanden sein können. Die bekanntesten Beispiele sind die Fliesen auf dem Genter Altarbild des van Eyck und die stattliche Vase auf der Aussenseite des Kölner Dombildes von Stephan Lochner. Da nun ein bemalter, aus der belgischen Abtei Herkenrode stammender Fayenceboden im Brüsseler Kunstgewerbe-Museum, der allerdings schon der Zeit um 1500 angehört, den italienischen Fliesen ausserordentlich nahe steht, habe ich auch für die Vorbilder der älteren Darstellungen italienische Provenienz angenommen (Katalog der Majolikasammlung Zschille p. VI). Meine Ueberzeugung von der Richtigkeit dieser Ansicht ist aber erschüttert worden durch ein genaueres Studium der Vasen, die in der Regel auf Verkündigungsbildern vorkommen. Man trifft darunter unverkennbar spanische Erzeugnisse (ein überaus getreu wiedergegebenes Beispiel ist der Albarrello auf der Anbetung des Christkindes von Hugo van der Goes in Florenz, abgeb. Museum Heft 9), sehr selten aber solche Fayence, die mit einiger Sicherheit als italienisch anzusprechen wären. Die Mehrzahl weicht in der Gefässform, unter anderem auch in der nicht selten welligen Fussbildung, die in Italien unbekannt war, sowie in der Malerei von italienischen Majoliken erheblich ab. Zuweilen finden sich Anklänge an jene Quattrocentomajoliken mit dicker Blaumalerei, die Bode Florenz zugewiesen hat. Gerade diese Gattung geht ja unverkennbar auf spanische Vorbilder zurück. Forrer weist nun mit gutem Grunde darauf hin (Seite 48), dass es rathsamer ist, die Vorbilder für die Fliesen auf dem Genter Altar in den spanischen, von ihm veröffentlichten Platten zu suchen, da eine Ausfuhr der italienischen Fayencetöpferei schon um 1430 nicht gerade wahrscheinlich ist. Ich glaube, dass er damit das richtige getroffen hat und dass diese Annahme auch für die Verkündigungsvasen Giltigkeit hat. Den Vasenabbildungen gleichzeitige Originalgefässe sind mir zwar noch nicht bekannt, wohl aber spätere spanische Bauerngefässe, die derartige Erzeugnisse als Vorläufer voraussetzen lassen. *Falke.*

Mittheilungen über neue Forschungen.

Ueber **Domenico Capriolo** bringt G. Biscaro in den Atti dell' Ateneo di Treviso einige wichtige, auf Urkunden beruhende Mittheilungen, nachdem er ihm schon früher die Himmelfahrt im Dom zu Treviso, die als Werk Pier Maria Penacchi's galt, zurückgegeben (Repertorium, XXII, 251). Laut den von Biscaro aufgefundenen Angaben des Catasters vom Jahre 1524 hatte „Ser Domenego de Capriolis depentor da Venetia" dazumal 30 Jahre, war also 1494 geboren. Dass er am 3. October 1528 von dem Gatten in zweiter Ehe seiner Schwiegermutter, der Wittwe Pier Maria Pennachi's ermordet wurde, hatte schon Bompo vor einigen Jahren festgestellt (Spigolature dall'Archivio Notarile di Treviso im Archivio Veneto, Anno XVI), Somit kann jener „Mo. Domenico disipulo", der mit seinem Lehrer Lotto am 18. October 1506 eine Zahlung für eine geleistete Arbeit quittirt (a. a. O.), nicht Capriolo gewesen sein, denn einem Jungen von zwölf Jahren wäre nicht das Prädicat Maestro beigelegt worden. Bompo hat übrigens zu gleicher Zeit mit Capriolo die Existenz von vier anderen Malern des Namens Domenico zu Treviso nachgewiesen, worunter einer der Sohn des bekannten Malers Pasqualino da Venezia war. Von einem dieser Künstler mag das Original jenes männlichen Bildnisses hergerührt haben, das uns in nicht weniger als vier späteren Copien erhalten ist (in München, in Pavia, in der Ermitage und in englischem Privatbesitz, s. Crowe u. Cavalcaselle VI, 294) und dessen Inschrift: „1514 Dominicus F. A. 25" nach dem obigen Geburtsdatum Capriolo's dessen Autorschaft ausschliesst. Ebenso wird dadurch die von Crowe und Cavalcaselle hypothetisch angenommene Identität unseres Meisters mit Domenico Mancini hinfällig, da sie mit dem Datum 1511 an des Letzteren Altarbilde in Lendinara nicht vereinbar ist. Das dem Capriolo neuerlich zugeschriebene Bildniss des Dogen Grimani in Londoner Privatbesitz (sowie ein zweites des Cardinals Grimani in Boston) hält Biscaro (der sie beide aus eigener Anschauung nicht kennt) deshalb für zweifelhaft, weil dem zu Treviso in bescheidenen Verhältnissen lebenden jungen Künstler kaum Gelegenheit geboten worden sein dürfte, seinen Pinsel an so hohen Persönlichkeiten zu versuchen. Das angebliche Selbstportrait beim Herzog von Grafton, bez. u. dat. 1541, ist entschieden apokryph. Dagegen zeigt eine vor

einiger Zeit aus der Sammlung Mantovani in Treviso in den Antiquariatshandel gelangte kleine (0,46 auf 0,42 m) hl. Familie ausser der Bezeichnung D. C. solche Aehnlichkeit mit der Assunta im Dom und dem Presepio in der Communalgalerie zu Treviso (letzteres bez. u. dat. 1518), dass sie dem Meister ohne Zweifel zugesprochen werden muss. Wenn wir diesen Werken noch die Geburt Christi beim Fürsten Giovanelli (bez. D. C.) anreihen, so wäre damit der Katalog der Bilder, die nach dem heutigen Stande der Forschung unserem Künstler sicher zugetheilt werden können, erschöpft. *C. v. F.*

Ein neuaufgefundenes Werk Nino Pisano's. Im Franziscanerkloster zu Oristano bei Cagliari auf der Insel Sardinien ward jüngst in einem Magazin unter alten Baufragmenten begraben eine Statue aufgefunden, die die Gestalt eines auf einer Platte ruhenden Bischofs darstellt und sich durch die in gothischer Schrift in die letztere gemeisselte Inschrift: „Ninus Magistri Andree de Pisis Me Fecit" als die Arbeit Nino Pisano's documentirt. Offenbar haben wir es mit dem Ueberrest eines Grabmonumentes zu thun, über dessen Bestand es den Localforschern wohl bald gelingen dürfte, Näheres festzustellen. Neben dem Grabmal des Erzbischofs Saltarelli in S. Caterina zu Pisa wäre dies das zweite Werk dieser Art, das wir von Nino's Hand nachweisen können, dessen Stärke ja bekanntlich sonst vorzugsweise im Schaffen von Einzelstatuen (der Madonna mit dem Kinde, der Verkündigung) lag. Die gute Erhaltung des neuentdeckten Bildwerkes, die freie Modellirung der Gestalt des Todten, die sorgfältige technische Behandlung der Marmoroberfläche, die der späteren pisanischen Schule eigenthümliche Glättung zeigend, bilden ebensoviele Vorzüge des unerwartet wiedergewonnenen Kunstschatzes (s. Arte e Storia, 1900, pag. 133). *C. v. F.*

Ein Madonnenrelief in S. Maria Mater Domini zu Venedig macht Dr. Giulio Carotti zuerst in einer kleinen Gelegenheitsschrift bekannt (Una Madonna inedita della Scuola di Donatello. Per nozze Corniani-Colombo, Milano, A. Lombardi 1899). Es kam erst um 1850 an seine jetzige Stelle (1. Altar r. vom Eingang); früher war es im Besitz der Nonnen gewesen, die das dazumal eingegangene Erziehungsinstitut Marinoni im alten Pal. Giovanelli leiteten. Das eigentliche Relief in Terracotta misst 90 auf 60 Centimeter, mit dem reich arabeskirten Originalholzrahmen 1,35 auf 0,80 Meter; es wurde zu Ende des XVI. oder Beginn des XVII. Jahrhunderts nochmals in einen reichen vergoldeten Barockrahmen eingeschlossen. Damals wurde auch die Vergoldung und die Färbung des von allem Anfang her polychromen Werkes erneuert, — nicht

zu seinem Vortheil, denn der ursprünlich gewiss ganz vergoldete Schleier der Madonna wurde in seiner oberen Hälfte schwarz bemalt, und dessen untere Hälfte, wie auch das Kleid der Jungfrau, wurden mit einem gravirten Arabeskenmuster im Stil des äusseren Barockrahmens bedeckt. Auch das einst völlig nackte Christkind erhielt ein vergoldetes, mit gleichem Muster geschmücktes, enganliegendes Hemdchen. Ebenso wurden die nackten Theile ungeschickt übermalt; dass sie schon ursprünglich so behandelt waren, zeigt die an den Händen der Madonna und an den nackten Theilen des Kindes unter der z. Th. sich abblätternden späteren Schicht zum Vorschein kommende alte Bemalung. Das Compositionsmotiv ist das namentlich in der florentiner Quattrocentobildnerei in der grössten Mannigfaltigkeit ausgebildete: die Madonna, in Halbfigur sich über einer polygonen Sockelplatte erhebend, stützt das in ganzer Figur und halb stehender, halb sitzender Lage sich an die Mutter schmiegende Kind mit beiden Händen, und neigt ihr Haupt, es an das des Bambino lehnend; dieses umfasst hinwieder die auf seiner Brust ruhende Rechte der Mutter mit seinen Aermchen. Die bei aller Harmonie doch durchaus strenge, man möchte sagen, zeichnerische Linienführung in der Composition; die feine Empfindung für den schönen Fluss und die Geschlossenheit der Contouren; der sowohl in dem Motiv der Composition wie in der jungfräulich schlanken Gesammterscheinung der Madonna sich offenbarende tiefe Gefühlsausdruck; die Grazie in der Durchbildung der Einzelformen wie in dem von Schleier und Haaren schön umrahmten feinen Oval des Madonnenantlitzes, den unter der Gewandung delicat betonten Körperformen, den nackten Partien an Hals und Händen; die gelöste und durchaus richtig gegebene Pose des Christkindes, alles das sind Kennzeichen, die auf Beeinflussung durch die florentinische Kunst hindeuten. Dies hat auch Dr. Carotti ganz richtig erkannt und zum Vergleich auf die Madonnen des sog. Meisters der Pellegrinikapelle, auf das Grabmal des B. Pacifico Buon in den Frari, endlich auf Giovanni's da Pisa Terracottaaltar in den Eremitani zu Padua hingewiesen. Während wir ihm nun in Betreff des Buongrabmals absolut nicht, betreffs des Meisters der Pellegrinikapelle nur insoweit zustimmen können, als nicht sowohl dessen Madonnen, als diejenigen der ihm nachfolgenden späteren florentiner Thonbildner (so z. B. die beiden No. 7573 und 7574 im South-Kensington-Museum) mit unserem Relief manche Stilanalogien zeigen, so möchten wir, was das dritte der vom Verfasser angezogenen Bildwerke betrifft, noch weiter gehen als er, und die Madonna in S. Maria Mater Domini geradezu als Arbeit Giovanni's da Pisa ansprechen da wir die auch ihm zugetheilte Madonnenstatue in S. Giustina zu Padua nicht kennen, so müssen wir uns auf den Vergleich unseres Reliefs mit dem Eremitanialtar beschränken; zugleich betonen wir, dass unser Urtheil, was das erstere anlangt, sich nur auf die der Schrift Carotti's beigegebene photographische Nachbildung stützt). Vor Allem stimmt der etwas empfindsame Grundton der Charaktere in beiden Werken auffallend überein. Sodann vergleiche man die so charakteristische Seitwärtsneigung der

Köpfe der meisten Heiligen des Altars mit dem unserer Madonna; namentlich beim Täufer ist sie ganz analog; auch sein Gesichtsprofil stimmt völlig mit dem der Madonna und ihre, sowie die Haarbehandlung des Kindes ähnelt der am Täufer und Jacobus. Gesichts-Form und Profil haben auch beide Madonnen gemein, dagegen bietet die Gewandbehandlung beider kaum entfernte Aehnlichkeiten. Endlich theilen beide Werke eine Eigenthümlichkeit: neben der auffallenden Länge der übertrieben schlanken Finger im Allgemeinen die unverhältnissmässige Längen-Entwickelung der an die Mittelhand anschliessenden Fingerglieder gegenüber den beiden anderen im Besonderen. Die Mittheilung Filarete's, wonach Giov. da Pisa (vor 1464) in Venedig gestorben sei (Gaye I, 204), würde an sich bei der leichten Transportfähigkeit unseres Reliefs für dessen Attribution kaum als Argument heranzuziehen sein, gewinnt aber neben den vielen vorangeführten übereinstimmenden Charaktermerkmalen doch auch als solches einiges Gewicht. *C. v. F.*

Marcianus Capella und seine sonderbare Dichtung, namentlich in ihrer Bedeutung als Unterlage für die Bildung von Typen in der Kunst des Mittelalters, macht Graf Ant. Filangieri di Candida zum Gegenstande einer anregend geschriebenen Studie (Marciano Capella e la rappresentazione delle Arti Liberali nel Medio Evo e nel Rinascimento. Estratto dalla Flegrea, Rivista di Lettere, Scienze ed Arti N. del 20. Ottobre 1901. Napoli, Detken & Rocholl). Nachdem er das Wenige, was über die Person des Verfassers, die Zeit und den Ort der Entstehung seiner Schrift festgestellt werden konnte, sowie eine summarische Darstellung des Inhalts der letzteren, die ihren gebräuchlichen Titel: De Nuptiis Philologiæ et Mercurii nach dem Sujet der ersten beiden ihrer neun Bücher führt, vorausgeschickt, und betont, dass sie nicht nur das System, in dem sie die weltlichen Wissenschaften behandelt, sondern auch dessen Einkleidung zum Theil den Libri IX discipliarum des P. Terentius Varro entlehnt und ihre Exemplificationen sich aus Cicero, Terenz, Virgil, Ennius, Salust zusammensucht, für die „Geometrie“ und „Geographie“ Plinius und Solinus, für die „Musik“ (und zwar für letztere wörtlich) den Aristides Quintilianus ausschreibt; — nachdem er ferner darauf aufmerksam gemacht, dass Boetius sich in seinen berühmten Consolationes Philosophiæ, was den Plan betrifft, die Schrift Capella's zum Muster genommen, und endlich die Commentare, Uebersetzungen, Nachbildungen derselben von Remigius von Auxerre im IX. oder X. Jahrhundert, Notker Labeo im XI., bis auf Hugo Grotius, der seine Ausgabe im Jahre 1599 dem Prinzen von Condé widmete, aufgeführt hat, kommt er auf die Darstellungen der sieben freien Künste, den eigentlichen Gegenstand seiner Abhandlung, zu sprechen. Nach dem Vorgange J. von Schlosser's in seiner anregenden Studie über „Giusto's Fresken in Padua“ (Jahrb. d. k. k. Kunstsammlungen,

Wien 1896, Bd. XVII) hebt er als die frühesten davon die carolingischen Darstellungen im Aachener Palast, der Pfalz von Ingelheim, in St. Denis hervor, ferner das Messgewand der Herzogin Hadwig für St. Gallen mit der Darstellung der Hochzeit der Philologie und Mercur's, und die Teppiche von Quedlinburg mit Scenen, die dem gleichen Gegenstande und der gleichen Quelle des Marcianus entlehnt sind. Wie die letzteren, so haben sich auch in der Grabstätte Clemens IV (1265—68) in Viterbo auf zwei Resten des päpstlichen Pluvials die Gestalten der sieben Künste mit ihren Symbolen, in Nischen auf Thronen sitzend, erhalten (s. L'Arte II, 283). Noch dem vorhergehenden Jahrhunderte gehörte die Miniatur mit der gleichen Darstellung in der Strassburger Handschrift des Hortus Delitiarum an, die wir heute nur noch in Facsimilereproductionen besitzen: hier entspringen die sieben freien Künste aus der Brust der sitzenden Gestalt der Philosophie als Quellen und ausserdem sind sie auch als besondere Figuren in der Umrahmung, die die Philosophie einschliesst, dargestellt, in genauem Anschluss an den von Marcianus gegebenen Canon. Womöglich noch enger befolgen ihn — vermittelt und überliefert durch das Speculum majus des Vincenz von Beauvais — die grossen Sculpturcyclen an den Kathedralen von Chartres, Laon und Sens. Auch einige der Figuren am sogenannten Trivulzio-Kandelaber im Dom zu Mailand, namentlich die Dialektik und Rhetorik, sind offenbar von Marcianus inspirirt, während andere sich von seinen Personificationen entfernen. Für Italien sei auf die allegorischen Gestalten der Pisani an dem Brunnen in Perugia und an den Kanzeln in Siena und Pisa, sowie auf den Reliefs Andrea's am florentiner Campanile hingewiesen. Um die Mitte des XIV. Jahrhunderts inaugurirt sodann die Freske der spanischen Kapelle in S. Maria Novella eine reichere und von der bisherigen Quelle solcher Darstellungen mehr unabhängige Folge von künstlerischen Denkmalen, worin der gegenständliche Inhalt immer mehr vor den rein künstlerischen Forderungen zurückweicht, und die allegorischen Idealgestalten des Mittelalters sich in königliche Frauen in herrlichen Gewändern, leuchtend in kostbarem Schmuck von Gold und Edelstein, auf prunkvollen Sitzen thronend, verwandeln. So schon — ausser dem obenerwähnten Wandbilde — in den Fresken Giusto's in den Eremitani zu Padua, deren Entwurfsskizzen wir nun von der Hand des Meisters selbst in einem Hefte der Nationalgalerie zu Rom besitzen; so in den Gemälden, womit Justus von Gent die Bücherei im Schlosse von Urbino schmückte, noch reicher in den schon von mannigfacher figürlicher Staffage begleiteten Gestalten der freien Künste in dem nach diesen benannten Saal des Appartamento Borgia, von der Hand Pinturicchio's und seiner Gehilfen, — endlich zu voller Freiheit gelöst und den Zusammenhang mit unserer Quelle kaum nur noch ahnen lassend in Raffael's Schule von Athen. Dafür greift die späte Darstellung in dem Bilde Franz Floris' der Turiner Pinakothek (N. 596) in höchst unerfreulicher, hohl antikisirender Manier wieder auf jene zurück. Die Künste sind alle schlafend dargegestellt, bis auf die Grammatik, die dem aus dem Himmel herabschweben-

den Mercur ihre Rolle entgegenhält, und mit der Feder in der Rechten im Begriffe steht, seine Offenbarung aufzuzeichnen. Rechts oben in den Wolken die Corona der sämmtlichen Götter, links antike Ruinen, u. A. das Colosseum. — Die zahlreichen Darstellungen plastischer Art, welche die freien Künste neben den Cardinal- und theologischen Tugenden in der Sepulcralbildnerei des Mittelalters und der Renaissance finden, seien zum Schluss nur mit einem Worte berührt. Eine so folgerichtige Entwicklung, wie bei den betreffenden Producten der Malerei, ist bei ihnen nicht vorhanden. *C. v. F.*

Die Kunst Benvenuto Cellini's macht J. B. Supino zum Gegenstande eines elegant geschriebenen mit vielen Lichtdrucken ausgestatteten Schriftchens, das er zur Erinnerung der 400jährigen Geburtsfeier des Meisters erschienen liess (L'Arte di Benvenuto Cellini con nuovi documenti sull' oreficeria fiorentina del secolo XVI. Firenze, Alinari 1901, 75 pag. in-8⁰). Ohne sich in die Einzelnheiten der Biographie Cellini's einzulassen, giebt Supino vielmehr eine stilkritische Würdigung desselben mit Rücksicht auf die ihm vorangehende und auf ihn folgende toscanische Bildnerei, und nimmt die Gelegenheit wahr, zur Bekräftigung seiner Ansichten die Urtheile der Forscher mit heranzuziehen und zu reproduciren, die sich bisher mit dem Meister beschäftigt haben, als da sind G. Milanesi, Plon, Molinier, Armand, Bertolotti. Gerne werden wir sein in wenigen Worten präcisirtes Verdict unterschreiben: „nonostante il ‚grandissimo animo‘ che pose l'artista nel voler fare le ‚cose grande‘, egli rimase sempre un orefice che portò a proporzioni maggiori le sue figure, senza, riuscire a mettere in esse la grandiosità e il carattere che avrebbe dovuto, per darci opere improntate a più alto sentimento plastico a più vera potenza di espressione“. Neu ist die Attribution einer schon im Inventar des Grossherzogs Ferdinand von 1587—1591 ohne Künstlernamen angeführten Bronce des auf dem Adler reitenden Ganymed im Museo Nazionale für Benvenuto, die uns nach dem beigegebenen Lichtdruck ganz plausibel erscheint. Ebenso die Substituirung einer Medaillonrückseite im selben Museum für den berühmten Cammeo der K. Museen zu Wien, in dem man bisher glaubte jene „medaglia grande d'oro da portare in un cappello: dentro isculpito in essa medaglia si era Leda col suo cigno“ erkennen zu sollen, die der Meister in seiner Vita als für den Gonfaloniere von Rom, Cesarini ausgeführt nennt. Bei der Präcision, womit dieser seine Arbeiten beschreibt, ist nicht anzunehmen, dass er in diesem Falle einen Cammeo als Medaille qualificirt hätte; überdies weiss man ja nichts davon, dass er als Steinschneider sich bethätigt hätte. Der Stil des in Rede stehenden Revers (ohne Avers) entspricht auch durchaus dem seinigen, und so werden wir in dem Stücke des Museo Nazionale, das in vergoldetem Kupfer hergestellt ist, eine Replik des Originals zu sehen haben.

Eine reiche Ausbeute von Notizen über italienische und cisalpine Goldschmiede, Steinschneider und Juweliere, die der Verfasser aus den Büchern der grossherzoglichen Rechnungskammer geschöpft hat, sowie das Inventar des Silberschatzes vom Jahre 1587, das er als Anhang abdruckt, geben seiner Schrift auch für die Specialforschung besondere Bedeutung.

C. v. F.

Ein Werk der Del Tasso, der bekannten florentiner Bildhauer- und Intarsiatoren-Familie, wovon man bisher nichts wusste, wird uns durch einen Fund Dr. Alberto Chiappelli's im pistojeser Archive enthüllt (Di un lavoro sconosciuto dei' Tasso intagliatori per la chiesa dei Servi in Pistoja; Estratto dal Bullettino storico pistojese Anno III Fas. I). In den Aufzeichnungen, die Fra Sebastiano Vongeschi zu Beginn des XVI. Jahrhunderts über Geschehnisse in der Stadt Pistoja machte, fand der genannte Forscher zum 23. October 1498 die Notiz, dass dazumal das Chorgestühl der Kirche S. Maria de' Servi begonnen wurde, und zum 9. Juni 1500 die fernere, dass zu dieser Frist die genannte Arbeit mit Domenico del Tasso und seinen Söhnen Francesco und Marco abgerechnet worden sei und sie dafür insgesammt 200 Goldgulden empfangen hätten. Die Nachrichten des Frate wurden nun aber auch durch eine Aufzeichnung im Libro della Sacrestia dal 1496 al 1507 der Servitenkirche durchaus bestätigt. — Einige Jahre darauf wollten die Mönche das Werk durch einen Priesterdreisitz und eine Tribüne (tavola overo tribuna della cappella magiore) vervollständigen. In den Ricordi Vongeschi's, der damals Prior von S. Maria de' Servi war, findet sich der darauf bezügliche Vertrag mit Francesco del Tasso im vollen Wortlaute und mit der eigenhändigen Unterschrift des Künstlers versehen. Er trägt das Datum des 28. Decembers 1518 und enthält die Verpflichtung des letzteren, die Arbeit binnen einem halben Jahre fertig zu stellen; die Entlohnung würde sodann durch die Schätzung zweier Sachverständigen festgestellt werden: indess erhält Francesco bei Abschluss des Vertrags ein Angeld von 10 Ducaten. Durch den wenige Wochen darauf erfolgten Tod des Künstlers wurde derselbe annullirt, und die gedachte Arbeit unterm 19. Januar 1519, wie wir durch einen Eintrag im Notizbuch Vongeschi's erfahren, an Giovanni Mati aus Pistoja, denselben in Florenz ansässigen Holzbildhauer verdingt, der auch das schöne Stuhlwerk für den grossen Saal des Palazzo comunale seiner Vaterstadt, das noch existirt, lieferte. Ueber den Vollendungstermin der Arbeit für die Servi enthält die Aufzeichnung Vongeschi's nichts. Später ersetzten die Mönche das vor dem Hochaltar angeordnete Chorgestühl der Del Tasso durch ein in der Chorkapelle hergestelltes des pistojeser Meisters Antonio della Rosa, und verkauften jenes mittelst Vertrags vom 4. December 1570 an die Nonnen von S. Desiderio, wo es bis zur Aufhebung des Klosters zur Zeit der napoleoni-

schen Herrschaft verblieb, dazumal jedoch zu Grunde ging oder verschleudert wurde, — sodass heute von der Arbeit der Del Tasso und Giov. Mati nichts mehr vorhanden ist. *C. v. F.*

Massa Maritima und seine Kunstschätze, die bisher den Kreisen der Forscher und Dilettanten fast gänzlich unbekannt geblieben sind (beschränkt sich doch selbst der Cicerone in seinen letzten Auflagen blos auf die Anführung von zwei Sculpturwerken im Dome), werden nunmehr in einem jener mustergiltigen Städteführer, wie sie die Kunsttopographie Italien's — und fast nur sie — in so reicher Zahl aufzuweisen hat, von einem Sohne der Stadt, dem würdigen Nachfolger der Fantozzi, Romagnoli, Gualandi, Mongeri, Tondini, Galanti u. a. m. in eingehender Darstellung vorgeführt (Dott. Luigi Petrocchi, Massa Maritima, Arte e Storia. Firenze 1900, 8°. 406 S. mit vielen Illustrationen). Der erste Theil des Buches ist der Beschreibung der Kunstdenkmäler, der zweite der Geschichte der Stadt gewidmet. Unter jenen nimmt der Dom, eine Reduction der pisaner Kathedrale mit seiner arcadengeschmückten Fassade, seiner Kuppel die erste Stelle ein. Er entstand in zwei Bauperioden: der ersten reinromanischen die zwischen 1228 und 1267 fällt, und der zweiten gothischen von 1287—1304, welcher der Chor, die Kuppel und der oberste Fassadengiebel angehören; für sie nimmt Pedrocchi — mit nicht völlig überzeugender Argumentation — Giov. Pisano als Autor an, während für die erstere ein Henricus als Meister beglaubigt ist, wohl jener Enrico da Campione, der 1244 am Dom von Modena arbeitet. Ausser dem Taufbrunnen und der Arca des hl. Cerbone (s. Cicerone 8. Aufl. S. 381b und 395f.) birgt der Bau in seinem Innern noch manchen Kunstschatz: so in der Capp. del Sacramento eine Darstellung im Tempel von Matteo di Giovanni aus Siena (?), das ursprünglich für S. Francesco gearbeitete Chorgestühl (1465), mit den darüber aufgestellten 11 Apostelstatuetten (die 12. fehlt), pisanischer Schule, die ursprünglich die Arca des hl. Cerbone in ihrer Originalanordnung umstanden, ein Sacramentstabernakel aus dem Beginn des Cinquecento, ein silbernes Reliquienkreuz mit transluciden Emails von Meo und Gaddo Cei aus Pisa aus dem XIV. und ein Reliquiar gothischen Stils von Goro di Neroccio aus Siena und zwei andre aus dem Quattrocento, deren Meister unbekannt sind, eine Anzahl Reliefs von einem Ambo des XI. oder XII. Jahrhunderts aus S. Cerbone in Massa Veternense, der Vorgängerin der jetzigen Stadt (die 1225 gegründet wurde), stammend, und eine Holzbüste des S. Cerbone aus dem XIV. Jahrhundert in ihrer ursprünglichen Bemalung, ein Unicum ihrer Art aus so früher Zeit. Zwei namhafte Denkmäler der gothischen Profanarchitektur besitzt die Stadt in dem um 1230 gegründeten Palazzo del Podestà, und in dem zinnengekrönten, reicher ausgestalteten Palazzo Comunale, begonnen um die gleiche Zeit, vollendet erst 1344. In einem der Säle des letzteren wird die Madonna

in trono mit Engeln und Heiligen bewahrt, die Ambrogio Lorenzetti 1315 für die Kathedrale malte (Vasari I, 523). Andre Profanbauten des gleichen Stils sind die Fonte Pubblica (in der Art von Fondebranda zu Siena), die Zecca, die Fortezza, gegründet 1337, nachdem sich die Stadt in den Schutz von Siena gegeben hatte. Als ihren Erbauer lernen wie Angelo di Ventura kennen, der mit Agostino di Giovanni den kühnen Thurm des Palazzo Comunale zu Siena seit 1325 erbaute und 1330 das Grabmal Tarlati im Dom zu Arezzo meisselte. An Kirchen sind hervorzuheben S. Pietro 1197 als Kathedrale des Ortes gegründet, ein schmuckloser einschiffiger Travertinbau mit offenem Dachstuhl, seit 1866 als Communalschule verwendet, mit dem Ambr. Lorenzetti zugeschriebenen Bruchstück einer Madonna mit Kind und dem hl. Valentin in Fresco, und die bedeutendere S. Agostino, 1299 gegründet, im gothischen Chor 1348 ausgebaut nach einem Entwurf des Sienesen Dom. di Maestro Agostino, einem Bruder des Bildhauers Giov. di Agostino. Das Innere bildet einen einzigen imposanten Raum von 56,6 auf 15,5 Meter, der nur durch sechs Spitzbogengurten mit entsprechender Aufmauerung der Länge nach getheilt ist, worauf die offene Dachconstruction ruht.

In dem zweiten, die grössere Hälfte seiner Schrift einnehmenden historischen Theile giebt Pedrocchi vor Allem ein Resumé der Discussionen, die sich in den letzten Jahren befrefts der Lage des alten Vetulonia, erhoben haben, um sodann die Geschichte des alten Massa Veternense und im 4. bis 21. Kapitel die 1225 erfolgte Gründung der jetzigen Stadt und ihre Schicksale bis auf die Gegenwart darzulegen. Als unseren Leserkreis im Besonderen interessirend heben wir daraus das Kapitel hervor, worin die Statuten der Silber- und Kupferschmiedezunft und das Bergbaugesetz, welch letzteres schon vor 1294 in Wirksamkeit war, mitgetheilt werden (die Gegend ist sehr reich an den verschiedensten Metallen und mineralischen Salzen, die alle auch heute noch mit Erfolg ausgebeutet werden). Auch zwei berühmten Söhnen der Stadt werden besondere Kapitel gewidmet: dem vordantesken Dichter Ugo da Massa, von dem nur 3 Sonette und 2 Canzonen übrig sind, und dem hl. Bernardin, der wohl seinen Beinamen von Siena führt, aber als Glied der Familie Albizeschi in Massa geboren wurde. *C. v. F.*

Einrichtungen zur Förderung des Studiums der byzantinischen Kunst.

Das neue Jahrhundert hat gleich in seinem ersten Jahre zwei neue Einrichtungen zu verzeichnen, die für die weitere Erforschung der byzantinischen Denkmäler von ausserordentlichem Vortheil sein werden. Der ehrwürdige Leiter des deutschen Campo Santo in Rom, Msgr. Anton de Waal, der durch seine eigenen Arbeiten und die Herausgabe der römischen

Quartalschrift sich um die Erforschung der frühchristlichen Kunst hervorragende Verdienste erworben hat, kündigt eine neue Zeitschrift an, die unter dem Titel

„Römische Halbjahrhefte für die Kunde des christlichen Orients"

jeweils im Laufe der Monate Juni und December in einem 12 bis 14 Bogen starken Heft zur Ausgabe kommen soll. Die Redaction ist in die Hände des Dr. A. Baumstark gelegt, der als guter Kenner der christlichen Litteratur des Orients bekannt ist und hauptsächlich auf diesem Gebiete thätig sein wird, aber das Ziel der Zeitschrift ist „die Förderung der Kunde des christlichen Orients im denkbar weitesten Begriffe des Wortes" und speciell die Erforschung der christlichen Kunst des Ostens ist mit aufgenommen in das Programm. Dass diesem Zweige der Kunstwissenschaft eine neue Pflegstätte eröffnet wird, ist um so dankbarer zu begrüssen, als die „Byzantinische Zeitschrift" nur selten kunsthistorische Artikel bringt und für deren Ausstattung nur geringe Mittel auf wenden kann.

Weit wichtiger noch für das Studium der byzantinischen Kunst verspricht eine andere Einrichtuug zu werden, geschaffen durch den jetzt als Professor an der Sorbonne wirkenden G. Millet, der sich durch manche Arbeiten über byzantinische Denkmäler und besonders durch sein Buch über das Kloster Daphne in Fachkreisen einen ausgezeichneten Namen gemacht hat. Er plant nicht nur eine Publication „Monuments de l'art byzantin", sondern er hat auch den Grund gelegt zu einer Sammlung, die bestimmt ist, Reproductionen aller byzantinischen Denkmäler zu vereinen und gleichsam der Mittelpunkt der byzantinischen Kunstforschung zu werden. Ueber die Gründung der Sammlung und ihre Ziele mag hier der eigene Bericht Millet's aus dem Bulletin critique vom 5. Januar 1901 folgen:

La collection byzantine de l'Ecole des Hautes-Etudes.

Le directeur de l'Enseignement supérieur et le Conseil de l'Ecole des Hautes-Etudes (sciences religieuses) ont décidé d'adjoindre à la Conférence de Christianisme byzantin une collection archéologique.

Le noyau de cette collection est constitué par les documents réunis au cours des récentes missions. Le Directeur des Beaux-Arts met en dépôt les copies de fresque ou de mosaïques exécutées en 1896, à Mistra, par M. Yperman, au nombre de 18, et en 1898 à Mistra, au Mont-Athos, à Salonique, à Daphni par M. Ronsin, au nombre de treize, et qui appartiennent aux archives des monuments historiques. Il a promis d'y joindre les acquisitions postérieures pouvant entrer dans le même cadre, probablement celles des relevés de Mistra par M. Eustache, dont une partie a figuré à l'Exposition et dont l'ensemble sera présenté au salon de 1901. M. Chesnay en attendant l'achat de ses relevés du Péloponnèse les prête à la collection. En outre l'Académie fait don des autres documents rapportés en 1898, trois copies à l'huile, quatre aquarelles, une cinquantaine de dessins au trait et autant d'esquisses, œuvre de M. Ronsin et d'un

peintre grec M. Roumbos; l'Ecole d'Athènes, de ses très nombreux clichés et estampages; enfin la direction de l'Enseignement supérieur, de cinq albums exécutés pour l'Exposition d'après une partie de ces clichés.

A ce premier fonds MM. Schlumberger, Leroux, Laurent, Perdrizet et le maître de conférences ont déjà joint des dons de moulages, dessins, photographies et livres.

Nous tâcherons de réunir aussi les moulages des ivoires et des médailles offrant le plus d'intérêt.

Cette collection aura le double caractère d'un instrument de recherches érudites où les documents inédits, en attendant leur publication, seront mis à la disposition des hommes d'étude et d'un dépôt d'archives où, après leur publication, ils seront conservés en vue de vérifications ou de recherches plus approfondies.

Nous nous efforcerons même d'en faire une sorte d'organe international; nous pourrons fournir des albums d'après nos clichés et faire des échanges. Un catalogue imprimé et des suppléments réguliers, en indiquant et nos propres ressources et celles des savants ou des corps avec lesquels nous serons en relation constituera un utile bulletin d'informations. Le cas échéant nous servirons d'intermédiaire.

Cette collection aura pour premier résultat de faciliter et d'enrichir la publication des Monuments de l'art byzantin et d'établir, grâce aux relations dont nous espérons qu'elle deviendra le centre, entre nos Monuments et les publications similaires de l'étranger, une sorte d'harmonie et de collaboration nécessaires au progrès rationnel des études d'archéologie byzantine.

Notre œuvre est encouragée par le Ministère de l'Instruction publique et par l'Académie. Mais nos ressources régulières se trouvant encore très minimes, nous osons faire appel à la bonne volonté des personnes ou des établissement qui en apprécieront l'utilité et voudront bien s'y associer par des dons de moulages, estampages, dessins ou photographies, par l'envoi de livres et surtout de tirages à part.

La collection occupera les trois salles de l'Ecole des Hautes-Etudes (sciences religieuses). Les aquarelles encadrées décorent déjà les murs; une grande armoire vitrée que l'on prépare, enfermera les autres documents. Dès que tout sera réuni, en janvier ou février 1901, le maître de conférences se tiendra chaque semaine, le samedi de 9 h. $^1/_2$ à 10 h. $^1/_2$, à la disposition de ceux qui désirent la consulter, et, lorsqu'une étude plus longue sera nécessaire, il fixera d'accord avec eux les jours et heures où les documents pourront leur être communiqués.

Les communications et envois seront adressés à M. G. Millet, Ecole des Hautes-Etudes, à la Sorbonne, Paris-V^e.

Hannover. *Hans Graeven.*

Neue Erwerbungen des Rijksmuseums zu Amsterdam.

Von **Emil Jacobsen.**

Die unten angeführten Gemälde sind in den Katalog von 1898 nicht aufgenommen, auch sind sie noch nicht mit Nummern versehen.

Adriaensen (Alexander). Fische, Krebse und Austern. Sehr leichte, skizzenhaft breite Primabehandlung, dabei sehr fein und leuchtend im Colorit und von grösster Frische. Bezeichnet: ALEXANDER ADRIAENSSEN 1660. Er starb 1661. Im Ferdinandeum zu Innsbruck ein Bildchen von ähnlichem Reiz.

Antum (Aaert van). Sehr eigenartige Marine. Wie die im Katalog unter No. 12 notirte auch in tiefem blondgrünlichen Ton gehalten. Die reich gefärbten und ausgeschmückten Schiffe und Boote blinken mit scharfen rothen Tinten aus dem Dunkel auf. Charakteristisch auch die vom Winde stark aufgeblähten Segel. Einfluss von Vroom wahrnehmbar.

Arentsz, Cabel genannt, (Arent). Zwei kleine Landschaften, die eine zugleich Marine. Hellbraune Tinten im Vordergrunde, welche durch Grün in's Blaue übergehen, also die drei Töne. Die Figuren kurz und plump, alle mit grossen Händen. Vielleicht von Adriaen van der Venne beeinflusst. Ist wohl kaum identisch mit dem Adriaen oder Ary van der Cabel, Schüler van Goyen's.[1])

Averkamp (Hendrick). Prachtvolles Winterbild mit Eisbelustigung. Das grösste und bedeutendste Bild von Averkamp hier. Von feinem weisslichen Colorit, worin schwache bläuliche und röthliche Töne hineinspielen. Zahlreiche Figürchen, die fest und sicher und mit vielem Humor gezeichnet sind. Bezeichnet links: HENRICUS AV.

Backhuysen (Ludolf). Der Maler in seinem Atelier. Sehr luxuriös

[1]) Es könnte dagegen der von Bredius in seinen „Meisterwerken des Rijksmuseums" erwähnte Arent Arentz Cabel, der Sohn des Aert Pietersen, also der Enkel von Pieter Aertsen (Lange Pier) sein. Der genannte Forscher kannte damals kein Werk seiner Hand. Ein neues Bild der Louvregalerie No. 2300a „Les pêcheurs", irrthümlich Pieter Aertsen zugeschrieben, scheint auch von unserem Arent Arentz zu sein. Es ist bezeichnet A A (verschränkt). Uebrigens giebt es einen Seemaler Aernout Anthonissen, um 1660 in Leyden thätig, der das Monogramm A A (verschränkt) führt.

eingerichtetes und vornehmes Atelier. Der Maler, kaum zwanzigjährig, in elegantem Maleranzug vor seiner Staffelei. Hinter seinem Stuhl ein vornehmer Mann mit grosser Allongeperücke. Rechts und links andere Figuren. Nach der Aufschrift auf dem Namensschild sollte man glauben, dass der bekannte Backhuysen gemeint ist; aber in dieser, nach den Costümen und der Malweise sehr späten Periode, musste er viel älter sein. Auch erscheint es mir wenig wahrscheinlich, dass der Kalligraph und Marinemaler als Jüngling ein solches Atelier besass. Wenn die Bezeichnung BAK . . Backhuysen bedeuten soll, dann ist es wohl wahrscheinlich, dass sein gleichnamiger Neveu das recht schwache Bild gemalt hat. Die Inschrift steht auf dem Rücken eines Buches. Auf anderen Büchern steht undeutlich etwas Anderes.

Beest (Sibrand van). Vielfigurige Marktscene. Ziemlich schwer in einem rothen Ton gemalt und schwach gezeichnet, doch mit einigen feinen und originellen Figürchen. Bezeichnet: S VBEEST und mit einer undeutlichen Jahreszahl.

Von diesem Meister ist noch eine „Procession“ in einem schwärzlich röthlichen Ton in die Galerie gekommen. Sie stellt die russische Gesandtschaft in s'Gravenhage 1631 dar. Gutes Bild im Mauritshuis. In Sysmus' Register so erwähnt [2]): „Sibrand van Beest. Amsterdam, anno 1670, 60 Jaer out, in lantschappen.“ — Beest kommt auch vor in Hoets Katalog. „En Keukentje door van Beest.“ Geboren 1610 in Haag, gestorben 1674 in Amsterdam. Schüler des Pieter van Veen.

Beet (G. D.). Selbstbildniss mit Palette und Pinsel in der Hand. Aus der Mitte des Jahrhunderts. Scheint bezeichnet. Hochhängend.

Berckman (Hendrick). Bildniss des Thomas Pots Redekant ti' Vlissingen. Anspruchslose, schlichte Darstellung. Der Kopf mit sicherem Pinsel in warmen, fliessenden, röthlichen Fleischtönen gemalt. Für die Periode sehr gut. Bezeichnet HBerckman Fecit 1661. Rechts ÆT. 43. 1561.

Brustbild des Michiel Adriaenz de Ruyter. Der feste, pastose Vortrag sehr breit, der Ton leuchtend, die Carnation röthlich.

Beuckelaaer (Joachim). Reges Marktleben mit vielen jugendlichen Verkäuferinnen von Fischen, Obst und Gemüse. Im Hintergrund die Schaustellung Christi. Das Gebäude, worin Christus ausgestellt ist, eine Doppelhalle, wiederholt sich fast identisch in einem später zu erwähnenden Bilde mit demselben Gegenstande, dem Hemessen zugeschrieben. Demnach dürften die beiden Bilder wohl eine Beziehung zu einander haben. Monogramm und Datum 1566. — Bilder von Beuckelaaer mit diesem Gegenstande auch in München, Stockholm, Nürnberg [3]).

---

[2]) „Oud Holland“ 1890.

[3]) Carel van Mander erzählt in dem Leben Beuckelaaer's: „J'ai vu chez Jaques Roeuwart à Amsterdam un petit tableau d'un marché au fond duquel etait l'Ecce Homo. Ed. Hymans I. 330.

Beyeren (A. van). Silberleuchtende Fische auf dunklem, gelbgrauen Grund (in Bruikleen von F. U. Wente). In der Art von Beyeren ein anderes, schwer gemaltes Fischstück geringerer Hand.

Bischop (Cornelis). Allegorische Verherrlichung des Cornelis de Witt. Wenn auch im bombastischen Stil der späteren holländischen Kunst, doch voller Farbenpracht und Phantasie. Eine in ihrem Genre bedeutende Leistung.

Blieck (Daniel de). Kircheninterieur mit vielen kleinen Figuren. In einem stumpfen, gelblichen Ton schwer gemalt.

Bloot (Pieter de). Bauernkirmes. In der Art von Teniers, doch zahmer. Die Behandlung glatt, ja porzellanartig, der Ton kühl. In Jan Sysmus' Register so erwähnt: „Pieter de Bloot, Rotterdam fruitasie, moy, floreerde 1630, boertges, landschapges."

Blondeel, Lancelot (1485? — 1561). Landschaft mit mächtiger römischer Ruine. Im Vordergrunde eine Märtyrerscene. Vordergrund mit Ruine im Rosaton, dann unvermittelt die harte blassgrüne Felsenlandschaft des Hintergrundes.

Bol (Ferdinand). Vier Colossalgemälde akademischen Stils. „De Vinding Mozes" und „Achilles en Thetis" sind vorzuziehen. In dem ersteren werden die prachtvollen Körper der jungen nackten Frauen in einem röthlichen Goldglanze gebadet. Das Licht- und Schattenspiel auf den üppigen Gliedern ist sehr wirkungsvoll. Die Gemälde sind leider in einem schmalen Corridor sehr unvortheilhaft ausgestellt. (Geschenk der Familie Roijaard.)

Von Bol ist ferner das lebensgrosse Bildniss des Lieutenant-Admiraal-General M. A. de Ruyter in die Galerie gekommen. Pomphaftes Bildniss, doch viel mehr Ernst und Haltung als bei dem späteren Maes. Von ihm noch das Colossalbild: „Die Engel besuchen Abraham" und das vorzügliche Portrait einer wohlhabenden Bauersfrau. Nach links sitzend in Dreiviertelansicht. (Geschenk Roijaard's).

Boone (Daniel). Bauern aus einem Topf essend. Fast monochrom in rothbraunem Ton. In der Art von Brouwer und Molenaer. Die Galerie besitzt noch ein anderes Kleinbild in derselben Weise. Beide D. BOONE bezeichnet.

Bor (Paulus). Auffindung des Moseskindes. Leuchtender Silberton. Die Hauptlinie der Composition fällt zusammen mit der Diagonale des Bildes. Eskimoartige Frauentypen mit langem niederfallenden Haar. Die üppigen Formen der nackten Dienerinnen in glatten, leuchtenden Flächen summarisch wiedergegeben. Allerliebst das kleine Moseskind mit seinem blumigen Incarnat.

Ein Bild von ihm, bezeichnet und datirt 1634, war auf der Tentoonstelling von Oude Kunst zu Utrecht 1894. In Amerfort befindet sich ein grosses Familienbild. (Siehe Hofstede de Groot, Oud Holland, 1895. 41). Bei Kramm und Immerzeel ist er nicht erwähnt.

Bosch (Hieronymus van). Rundbild. Dem Manne wird der Scheitel ausrasirt, während mehrere Männer, darunter Geistliche, berathschlagen. Auf dem inneren Rahmen fein gezeichnete groteske Darstellungen, braun in braun. Auf dem äusseren Rahmen: HIERONYMVS VAN AEKEN GEZEGD BOSCH. Und unter dem Bilde: HET . SNYDEN . VAN . DEN . KEI.

Breenbergh (Barth.). Jacob's Kampf mit dem Engel. In warmem braunen Ton. Durch tiefe Schatten sind die kräftigen Localfarben der Draperien gemildert und in Harmonie mit der Umgebung gebracht. Die Landschaft leicht und geistreich hingeworfen. Bezeichnet BB f. A. 1639. Von demselben Meister eine Anbetung der Könige. Im Gegensatz zum vorerwähnten Bilde silbertönig kühl, doch mit seinen hart ausgesprochenen Localfarben bunt wirkend. Dieses Bild steht der Richtung Elsheimer's nicht fern.

Brise (Cornelis). Grosses Stillleben von Jagdgeräthschaften, die an einer einfachen, auf Illusion berechneten Bretterwand aufgehängt sind. Schlecht beleuchtet im Treppenhaus.

Broeck (Elias van der). Blumen auf einem steinernen Tische liegend. Dunkler Grund. Undeutlich signirt. (Geschenk des Herrn Westerwoudt).

Brueghel (Abraham). Fruchtstück. Von kräftigem, aber schwerem Colorit.

Buys de Jonge (Cornelis). Rebecca am Brunnen. Unerquickliches Bild, kalt und hart wie Glasmalerei.

Bylert (Jan van). Bildniss einer älteren Frau, einen Fächer haltend. Schlichte Porträtdarstellung in der Art von Mierevelt oder N. Elias.

Camphuysen (Govaert). Stallinterieur. In warmem klarem Ton, voller Luft und feines durchsichtiges Helldunkel. Die Figuren drollig und frisch: ein Bauer scherzt mit einer lachenden Magd, indem er von hinten ihren Stuhl hin und her schaukelt. Alles geistreich und leicht, ohne Anstrengung und doch pastos gemalt. In der Wallace-Collection zu London wird ein grosses vorzügliches Bild von Govaert Camphuysen dem viel älteren Raphael Camphuysen zugeschrieben.

Codde (Pieter). Zwei kleine Ovalporträts einer vierzigjährigen und einer etwas jüngeren Frau. Beide schwarz gekleidet und mit Mühlsteinkragen. Hellgelblicher Grund. Das Spiel des Lichtes verleiht den Gesichtszügen ein ungemeines Leben.

Coignet (Gillis). Nachtstück mit Feuerwerk. Vor einer auf dem Marktplatze errichteten Schaubühne, wo die Ziehung der Lotterie stattfindet, hat sich eine unübersehbare Menschenmenge versammelt, während zu beiden Seiten Feuerwerk abgebrannt wird. Der Kunstwerth gering. Oben und unten auf dem Rahmen liest man: Door smudt Integgen der

goeder burgeren wys bedacht Is dit huys mit dees lotery A° 1592 in beter staet gebracht.[4])

G. Coignet, Sohn eines Antwerpener Goldschmiedes, wurde wahrscheinlich um die Jahre 1535—1540 geboren. Sein Lehrer war der wenig bekannte Lambert Wenselyns. Cornelisz van Haarlem war sein Schüler. Er hat sich einige Jahre in Italien aufgehalten. Seine Werke sind selten. Mander erwähnt seine „effets de nuit“.[5]) Er ist wohl identisch mit Gillis Congnet, von dem in der Antwerpener Galerie zwei Bilder sind.

Colonia (Adam de). Feuersbrunst in der Art von Egbert van der Poel. Bezeichnet A. Colonia.

In Gerrit van Spaan's „Beschrijvenge der Stad Rotterdam“ 1698 erwähnt als guter Maler von Christnächten, Mondscheinlandschaften und Thieren. In der Galerie zu Lille habe ich von ihm ein Bild gesehen. Auch in Kopenhagen ist er repräsentirt. In England soll er sehr lange wohnhaft gewesen sein.[6])

Colyns (David). Elias' Himmelfahrt. Colyns ist ein vor 1650 in Amsterdam geborener Holländer. Die Behandlung der grünbläulichen Landschaft, sowie der dramatische Vorgang hat aber sehr viel Vlämisches. (Geschenk von Bredius.)

Coninck (David de). Stillleben mit Jagdbeute und Hunden; ein anderes mit Wildenten von Hunden und Falken verfolgt. Grosse decorative Stücke.

Cornelisz (Jacob). Brustbild eines älteren Mannes in Dreiviertelansicht. Die Carnation stark röthlich und schwärzlich in den Schatten. Die Augäpfel gewölbt, der Blick scharf. Die Ausführung hart und glatt. Bezeichnet auf einem Zettel: I AM W
1533.

Craeij (Dirck). Brustbild des Jan Antonisz van Riebeck und seiner Gemahlin Maria de la Quevellerie. In leuchtenden Farben glatt und fliessend gemalt. Der Maler kann von van Dyck beeinflusst sein.

Cuyp (Albert). „Het Wijnkooperhedvijf“. Auf beiden Seiten bemalt. Wohl als Aushängeschild benutzt. Flüchtige, skizzemässige Ausführung, doch fein im Colorit, namentlich auf der einen Seite, wo zwei

---

[4]) Mander erwähnt ein Bild von David Vinckeboons, welches sehr viel Aehnlichkeit mit dem unseren haben muss: On voit de lui a Amsterdam a l'hospice des Vieillards dans le bureau une toile longue de quatorze pieds et haute de huit, representant la loterie organisée au profit de l'etablissement, une scene nocturne avec la place et les maisons peintes d'après nature, et une grande foule de gens avec des lanternes et d'autres lumières, tout cela fort bien executé. Cette œuvre date de 1603. (Siehe auch E. Neefs, Histoire de la peinture et sculpture, a Malines.)

[5]) Le Livre des Peintres de Carel de Mander par H. Hymans. II. 72.

[6]) Bei Sysmus: Adam Colonia. Rotterdam, de vader, redelijk conterfeiter, obiit circum 1660. — Adam Colonia Rotterdam filius redelijck in landschappen en beesjes brandtjes en maneschijntjes.

vornehme Cavaliere im Gespräch dastehen, während ein Bursche eine Tonne reparirt.

Landschaft mit Reiterkampf. Die Landschaft von Sonnenglanz durchglüht. Man vermisst aber den Stimmungsgehalt, den seine ruhigeren Bilder in so hohem Grade besitzen. Anklänge an Jan Both sehr deutlich.

Danckerts de Ry (Pieter). Der Hornbläser. Diese Figur, leicht vorübereilend, das Horn in der erhobenen Rechten, den Jagdspiess in der Linken, ist in der holländischen Malerei ungewöhnlich. Die Freiheit und Leichtigkeit der Bewegung, die Schönfarbigkeit, der Schwung der Gewänder erinnern an die italienische Kunst. Es ist bezeichnet: P DANCKERTS fec. 1635. Auch liest man ÆTATIS AN 23[7]). Also genreartige Darstellung und zugleich Portrait. In der Brüsseler Galerie zwei Portraits von dem seltenen Meister. — Ein von Jan Sysmus erwähnter „Cornelisz Danckertsz de Rij, Natus Amsterdami 1562, in architectua obiit 1634, habitavit Haerlemi“ war vielleicht sein Vater.

Delff (Jacob Willems) mit seiner Familie. Merkwürdig als frühes holländisches Familiengruppenbild: Der Maler, ein schöner, rüstiger Greis mit grossem weissen Bart und feurigen Augen, im Begriffe, seine Frau Maria Nagel abzuconterfeien. Hinter ihm die drei Söhne Cornelis, Rochus und Willem. Alles in flüssigen, weichen Tönen mit sicherer Hand gemalt, theils an Tintoretto, theils an Antonis Mor erinnernd. Eine Ahnung von Rubens. Das Bild muss um 1590 geschaffen sein. Es wurde von Herrn Victor de Stuers auf einer Versteigerung in Brüssel 1888 erworben. Damals Werner van Valckert und später dem Willem Key zugeschrieben. Von dem Meister ist noch ein Brustbild eines jungen Cavaliers in die Galerie gekommen.

Dipraem (Abraham). Bauerninterieur. In der Art des Brouwer und Molenaer, aber mit eigenartigen, sehr grimassirenden, caricaturartigen Gesichtstypen. Die Färbung überwiegend gelb mit einem Stich in's Grünliche. Davon heben sich fahle röthliche, graue, violette Töne und etwas unvermittelt ein kräftig leuchtendes Blau ab. Die Zeichnung ist aber eingehend und theilweise von grosser Vollendung; so ist z. B. das alte abgetragene Schuhwerk fast ebenso charakteristisch wiedergegeben wie bei Brouwer.

Does (S. van der). Hirtenknaben mit Schafen in einer italienischen Landschaft von bläulichem Ton.

Doncker. Zwei Brustbilder: Mann und Frau. Ziemlich gleichgültige kleine Porträts. Sehr hochhängend.

Doomen (Lambert). Landschaft mit Bauerngehöft. Schwer gemalt in gelblichem Ton. (Geschenk von Bredius.)[8])

---

[7]) Nach Houbraken im Juli 1605 in Amsterdam geboren und wurde ein guter Portraitmaler.

[8]) Man kennt nur diese eine Landschaft von ihm. In der Ausstellung älterer Gemälde in Utrecht 1894 war von ihm ein Frauenportrait 1648 datirt.

Dusart (Chr.). Lesender Jüngling bei Kerzenlicht. Zeigt keine Verwandtschaft mit Cornl. Dusart, vielmehr in der Art von Schalcken, doch farbenschöner und pikanter.

Duyster (Willem Cornelisz). Wachtstube. Officiere in glänzenden Trachten unterhalten sich mit Brettspiel und Musik. Strahlende Localfarben, wenig Helldunkel, wenig Stimmung. Seine Herkunft von Codde bezeugen die hässlichen Gesichtstypen. Im Colorit ist er wesentlich verschieden und erinnert mehr an Esajas van de Velde und Adriaen van der Venne. Bezeichnet WC DVYSTER.

Duyven (Isack van). Fischstück auf dunklem Grund. In der Art van Beyeren's, doch weniger gut.

Dyck (Philip van). Die Familie Isaac Parker's und noch zwei Portraits. Glatte bläuliche Bilder der Verfallzeit.

Eckhout (Gerbrandt van den). Dieses der Poelenburg'schen Richtung verwandte Bild scheint mir von Eckhout's gewöhnlicher Weise abweichend zu sein.

Elias (Nicolaes). Männliches Brustbild. Helle Fleischfarbe mit olivenfarbigen Schatten (wie bei Hals). In seiner besten Manier.

Fabritius (Carel). Brustbild des Abraham de Notte. Die Hände sichtbar. In schwarzer Tracht und Halskrause. Heller, fein gestimmter Grund. Die Auffassung von höchster Einfachheit. Die Carnation in frischen, röthlichen Tönen gesättigt und milchig weich. Es trägt die Inschriften: Abraham de Notte ÆTAT 56. C. Fabritius 1640. Diesem Meister wird jetzt das grosse merkwürdige Bild „Enthauptung Johannes des Täufers“, das im Katalog Drost zugeschrieben wird, gegeben. Schon Burger in seinem „Musées de Hollande“ II 173 nennt Fabritius den Meister von der Herodiade.[9]) Das Bild, welches ebenso sehr überrascht durch die kühne, phantasievolle Composition als durch die Farbenpracht und überaus geistreiche Technik, ist jedenfalls eine der allerbedeutendsten Schöpfungen aus Rembrandt's Schule.[10])

Flinck (Govaert). Brustbild eines jungen, vornehmen Mannes, in einer ovalen, gemalten Einrahmung, die wieder von einer gemalten Zone mit Büchern, Documenten und allerhand Gegenständen, wie Globus, Schwerter, Stundenglas, nautische Apparate, umgeben ist. Auf einem Papierstück unten ein Seidenwurm und ein Schmetterling, sowie die Inschrift: „Nil adeo fuit ungnam tam dispar sibi“. Darunter wieder die Bezeichnung: G. Flinck f. 1654. Das Brustbild ist frei und lebensvoll in warmen, röthlichen Fleischtönen von dünnem fliessenden Auftrag und sehr malerisch gegen den in Sonnenuntergang durchglühten Himmel und das grünblaue Meer hingesetzt.

---

[9]) Eine „Decollation der St. Jean“ wurde 1696 auf einer Versteigerung in Amsterdam verkauft.

[10]) Im Bericht der Verhandlungen des kunsthist. Kongresses in Amsterdam 1898 die merkwürdige Geschichte von dem Rentoiliren des Bildes, wodurch der jetzt so leuchtende Körper Johannes erst entdeckt wurde (Mittheilung von t'Hooft).

Gallis (Pieter). Stillleben. Das Hauptstück ein blauer Teller von Delfter Porzellan. Silberleuchtend auf sehr dunklem Grund. Nach Houbraken hat er von 1633 bis 1697 gelebt. Wohnte kurze Zeit in Enkhuisen und darnach in Horn. Hofstede de Groot sah ein Bild von ihm in der Galerie Arthur Kay zu Glasgow. Es war „PGallis (verschränkt) 1661“ bezeichnet. Dieser Forscher kennt nur noch zwei: eines bei Herrn Waterman in Amsterdam und eines bei D. Franken zu Vesinet bei Paris. Gallis dürfte von Kalf beeinflusst sein. (Siehe Holländische Kunst in Schottland. Oud Holland, 1893, S. 224.)

Geertgen van St. Jans. Die Geschichte der hl. Lucia. Das interessante Bild zeigt viel Aehnlichkeit mit No. 382, doch erscheint die Zuschreibung an denselben Autor nicht ganz sicher. Friedländer zufolge befindet sich in der Sammlung Figdor in Wien ein interessantes Kreuzigungsbild von derselben Hand.

Geest (Wybrant de). Brustbilder des Meisters und seiner Frau Henrikien Ulenburgh, der Schwägerin Rembrandt's. Das zarte Frauenbildniss in kühlem Silberton auf graugelblichem Grund ist besonders hervorzuheben. Um 1620 gemalt. In den Trachten, namentlich in denen der Frau, Anklänge an spanische Mode.

Gelder (Nicolas de). Prachtvolles Stillleben mit Frucht, Rosen und goldenen Gefässen. In der Behandlung dem Ring sehr ähnlich, doch in einem mehr röthlichen Tone. Sein Name ist in Sysmus' Register angeführt. Er war in Leyden thätig. Bilder von ihm in den Museen von Rotterdam, Prag, Wien und Augsburg.

Grebber (Pieter de). Piëtà.

Hackaert (Jan). Italienische Berglandschaft im Glanze der späten Nachmittagssonne. Ernster Zug der Linien. Abweichend von seinen gewöhnlichen Bildern befinden sich keine hohen schlanken Bäume im Vordergrunde, nur niedriges Gestrüpp. Das Hauptgewicht auf die Melodie der Linien und auf das poetische Glühen der Sonne über den fernen Bergen gelegt. In der Auffassung modern anmuthend, doch ähnlichen Modernen sehr überlegen durch die Meisterschaft der Technik und die vollendete Sicherheit in der zarten Wiedergabe der Lichtwirkungen. Bezeichnet: HACKAERT.

Hals (Dirk). Fröhliche Gesellschaft. In einem herrschaftlichen Park hat sich eine jugendliche, elegante Gesellschaft um eine Tafel placirt. Die Mahlzeit ist eben beendet, denn mehrere von den jugendlichen Conviven haben sich von der Tafel erhoben, die Laute oder die Flöte ergriffen oder ergötzen sich mit ihren Schönen in zärtlichem Gespräch. Ueber der frischgrünen Landschaft strahlt die Luft mit bläulichem Silberglanz.

Man vermuthet, dass das Bild zu einer Serie gehört, welche die Jahreszeiten darstellt. Signatur habe ich nicht gefunden, es braucht auch keine. Dieses von Lebensfülle überschäumende Bild gehört zweifellos Dirk Hals und zwar als Frühwerk. Den Costümen nach um 1630—40. Es war der

Uebergang der Moden. Einige der Damen tragen mächtig ausstrahlenden Mühlsteinkragen, andere freiere, in Spitzen auslaufende, wie ein Blatt sich ausbreitende Kragen. Die Männer tragen weich niederfallende Krausen oder anschmiegende Spitzenkragen, geschlitzte Wamse, Hosen, die zwischen den spanischen Pumphosen und den Pludderhosen der Landsknechte die Mitte halten, Seidenstrümpfe, Schuhe und grosse, aufgeschlagene Filzhüte. Das Haar der Frauen ist aufgebunden, das der Männer noch von mässiger Länge; auch sind diese bartlos oder tragen einen kleinen kecken Henri-Quatre.

Hals (Frans), Lebensgrosse Bildnisse von Lucas de Clerck und seiner Ehefrau Feyna van Steenkiste. Auf graugelblichem Grund. Die Gesichter sorgfältig untermalt und kräftig modellirt; der Ausdruck durch kecke, olivengrüne, kirschrothe und rothbraune Pinselstriche belebt. Die Hände der Frau sind mit grösster Breite, doch sehr sicher skizzirt, die schwarzen Seidentrachten mit weisslichen Reflexen in Licht gesetzt. Laut Inschrift aus dem Jahre 1635 stammend. — Ferner ist neu das ihm zugeschriebene Brustbild des Johannes Barclaus. Unvollendet in einem schwarzröthlichen Ton mit dunklen, scharf begrenzten Schatten. Die kecke Pinselführung ist jedenfalls nach seiner Art; doch in dem unvollendeten Zustande ist das Bild schwer zu beurtheilen.

Hals (Frans, Schule). Knaben bespotten eine Abtheilung wohl spanischer Soldaten, die in der Ferne jenseits eines Graben zieht. Die Ausführung ist roh, aber dabei voll Humor und von grosser Kühnheit und Breite. Die Echtheit der Bezeichnung erscheint zweifelhaft.

Hanneman (Adriaen). Selbstbildniss. Von van Dyck ausgegangen, aber in den pompösen, effectsuchenden Stil hineingerathen. Mit dem Namen und dem undeutlichen Datum 1656.

Ferner zwei Portraits des Corn. van Aerssen. Vielleicht Vater und Sohn. Sehr sorgfältig und glatt im Paradestil.

Hannot (Johannes). Fruchtbild, in leuchtendem Glanze aus feinem Helldunkel herausstrahlend. Bezeichnet: J. Hannot 1660.[11]

Hecke (Abraham van der). Bildniss des Ingenieurs Cornelis Meyer. Aus der Spätzeit. Als Portrait weniger bedeutend wie als Stillleben. Der Ingenieur sitzt an einem Tische, der mit einem prachtvollen orientalischen Teppich bedeckt ist. Auf dem Tische ein aufgeschlagenes Buch und andere Utensilien. Das Portrait gehört noch in die beginnende Verfallzeit. Dem Costüme nach aus dem letzten Drittel des Jahrhunderts, wahrscheinlich um 1660—70. — Ein Nicolaes van der Hecke wird bei Mander erwähnt. Ed. Hymans II, 348.

Heda (G. W.). Silberleuchtendes Stillleben in seiner gewöhnlichen Art. Bezeichnet auf dem Heft eines Messers und 1642 datirt.

Heerschop (Hendrik). Rebecca mit Abraham's Knecht. Besser als seine im Katalog erwähnten Bilder; dem Jan Victor sehr ähnlich.

---

[11]) Maler aus Leiden und zugleich Weinhändler. Er hat auch Portraits gemalt.

Hemessen (Katharine). Kleines Frauenbildniss auf grünem Grund. Bleiche Carnation von röthlichem Ton. Ausdruck und Haltung ängstlich. Bezeichnet CATHERINA DE HEMESSEN PINXIT 1548. In der Londoner National Gallery ein männliches Portrait von der Künstlerin.

Hemessen (Jan van). Marktplatz mit vielen Figuren. Im Hintergrund Schaustellung Christi. Auf dem Rahmen oben: Jan Sanders, gezegd Jan van Hemessen.

Holländische Schule. Grosses Familienbild aus der Mitte des XVI. Jahrhunderts. — Auf einer Erhöhung in der Mitte sitzt die mild lächelnde Hausfrau mit ihrem kleinen, reichgekleideten Töchterchen auf dem Schoosse, dem ein zehnjähriges Mädchen Blumen zureicht. Links der vornehme Hausherr mit seinen zwei Söhnen, rechts ein kecker Knabe, vornehm gekleidet, den Beschauer anblickend, nicht ganz ohne Pose.

Die Anordnung der Figuren ist ganz ungewöhnlich, Sie erinnert an italienische „Thronende Madonnen" mit umgebenden Heiligen und Andächtigen.

Holländische Schule. Fischmarkt mit lebensgrossen Figuren. In der Art von Pieter Aertsen.

Holländische Schule. Zwei Stifterportraits, Mann und Frau. Kernige, ausdrucksvolle Gestalten in scharfen Umrissen. (XVI. Jahrhundert.)

Holländische Schule. Brustbild des alten Jan Graaf van Egmont, Stadhouder van Holland und seiner Gemahlin Magdalene van Werdenberg. Der Graf hält einen Palmenzweig in der Hand. Charaktervolle Protraits.

Holländische Schule. Aus tiefschwarzem Grunde hebt sich ein prachtvoller, eine antike Marmorbüste umschliessender Fruchtkranz in kühlem Silbertone ab. Von einem bedeutenden Stilllebenmaler, dem Jan David de Heem nahestehend.

Holländische Schule (genannt). Grosses Kücheninterieur: Fleisch, Fisch, Gemüse in überreicher Fülle. Mehrere Figuren. Im Hintergrund an dem gedeckten Tische die Herrschaft. Von einem sehr tüchtigen, von Rubens und seiner Schule beeinflussten Nachfolger Beuckelaaer's. Erstes Drittel des XVII. Jahrhunderts. (Im Treppenhaus.)

Holländische Schule des XVI. Jahrhunderts. Zwei grosse Hochtafeln, auf beiden Seiten bemalt. Die eine mit der „Beschneidung Christi" und auf der Rückseite sechs gepanzerte Edelleute, die andere mit Johannes dem Täufer auf der einen Seite und der „Anbetung der Könige" auf der anderen. An die rauhe Kunst eines Wttewael's oder eines Heemskerck's erinnernd.

Holländische Schule des XVI. Jahrhunderts. Triptychon. Mittelbild: Anna selbdritt. Auf einem Tische vor der Gruppe verschiedene Utensilien und hüpfende Vögel. Dicht im Vordergrund ein Affe, der einem Vogel einen Apfel vorhält, in welchen dieser gierig hackt. Linker Flügel: Johannes der Täufer mit Stiftern. Rechter Flügel: Hl. Magdalena mi

Stifterin. Das Gemälde, in leuchtenden Farben gemalt, zeigt (vielleicht zufällige) Anklänge an den Severin-Meister.

Hogers (Jacob). Die Begegnung Jacob's und Esau's. Das manierirte Bild zeigt Rembrandt'schen Einfluss. Besonders manierirt das Colorit mit kalten weissen Lichtern und nachtschwarzen Schatten. Eine schlechte Synthese von Rembrandt und Caravaggio.

Hondekoeter (Gillis d'). Landschaft. Noch von der vlämischen Kunst, namentlich der Brueghel, abhängig; doch trotz der drei Töne von grösster Naturwahrheit. Bemerkenswerth sind die Luft und die Linienperspective, sowie die prachtvollen, hochragenden Bäume, die höchst geistreiche und malerische Weise, in der die alten moosbedeckten Bauerngehöfte dargestellt sind, das warme durchsichtige Braun des Mittelgrundes, die zarte Behandlung des Gewölks und der blauen Luft. Im Ganzen für diese Periode ein bezauberndes Bild. Bezeichnet: G. H.

Auch eine andere ganz kleine Felsenlandschaft ist von höchstem Reiz. Im kleinen Rahmen, üppig und reich, ein Stück Natur. Durch die vielen Thiere zwischen den braunen Felsen macht das Bild den Eindruck eines verfeinerten Savery.

Hondekoeter (M. d'). Hühnerhof. Von grosser Farbenpracht. In der Behandlung etwas ungewöhnlich. Bezeichnet M. D'Hondekoeter.

Hooch (Charles d'). Italienische Landschaft in Sonnengluth; im idealen Stil. An die Richtung Breenbergh's erinnernd. Bezeichnet Chaerles d'Hooch 1627.

Horemans de Jonge (Jan Joseph). „Het nieuwe Lied“. Gesellschaftsstück mit vielen Figuren. Das Vorbild für dieses im vorgeschrittenen XVIII. Jahrhundert gemalte Bild war Jan Steen. Die Zeichnung präcis, die Ausführung sorgfältig durchgeführt.

Houckgeest (Gerard). „De oude Kerk te Delft“. Farbenreiches Kircheninterieur in der Art Vliet's und Em. de Witte's. Die durch die grossen Fenster hereinbrechende Sonne streift die Leute im Vordergrunde und erfüllt die weisse Kirche mit ihrem Glanze. Solche schräge Perspectiven mit einer massigen, von der Sonne gestreiften Säule im Vordergrunde sind charakteristisch für ihn. Seine Staffage ist sehr sorgfältig behandelt.[12]) — Im Rijks-Museum befindet sich auch eine Schwarzkreidezeichnung: „Zuilengang van en paleis“. Siehe den Artikel von E. W. Moes: „Een merkwaardige Verzameling Teekeningen“ (Oud Holland, 1895 S. 186).

Hulst (Frans de). Flussufer mit Prospect von der Stadt Nymwegen. In seinem monochromen grünlichen Colorit etwas an Goyen erinnernd, doch ohne dessen Poesie und Frische.

---

[12]) Houckgeest wurde 1625 Mitglied der Lucasgilde in Haag. Er lebte noch 1653. Nach Bredius dürfte der in Haag wohnhafte Barth. van Bassen sein Vorbild und vielleicht auch sein Lehrer gewesen sein.

Huysum (Jan van). Prachtvolles Blumenbild von grösster Vollendung, im bläulichen Ton. Auf dem Marmortische Trauben und Pfirsiche.

Isaacz (Pieter). Versammluug von römischen Frauen auf dem Capitol.[13]) Vielfiguriges, buntes Bild von kaltem Ton. Mehr vlämisch als holländisch. Isaacz war ein Schüler des Hans van Aachen. Er kann nicht, wie angegeben, 1569 geboren sein, da ein 1576 datirtes Bild von ihm bekannt ist. 1607 ist er nachweisbar in Amsterdam. Einige Jahre später wurde er Kammermaler des Königs von Dänemark. In der Baseler Galerie habe ich ein charakteristisches Bild von ihm gesehen.[14])

Knupfer (Nicolas). Cincinnatus und die Absendungen des Römervolkes. Reiche Färbung, in der tiefes Roth und Goldgelb vorherrschen. In Sysmus' Register erwähnt: „Nicolaes de Knuper discipel van Emanuel Niese te Leipzig 1603, en daerne te Maegdenburg, quam te Utert 1630, bij Abram Blommert, pinxit 3 stuk p. rege Daniae, pictus a se ipso". (Geschenk von Bredius).

Laer (Pieter de). Italienische Herberge. Wenn auch flüchtig auf grober Leinwand und schwer gemalt, doch von geistreicher Licht- und Schattenbehandlung, zarter Ferne und feiner Luftstimmung.

Lairesse (G. de). Das Bild stellt wahrscheinlich Mars und Venus, vor, einen Lieblingsgegenstand des Malers, von welchem die Galerie noch zwei andere Bilder besitzt.

Lastman (Pieter). „Christus den Melaatsche genezen" (Markus 1.40). In warmen bräunlichen Tönen fliessend gemalt mit ausgesprochenem Helldunkel. Das Bild geht wesentlich auf Rubens zurück, wenn auch Elsheimer ihn beeinflusst haben mag. Die Christusfigur erinnert sehr an Rubens, die Figur zu äusserst rechts sogar an Rubens' eigene Gestalt. Das Colorit mit reinen, kräftigen, braunen Tönen und das Helldunkel verleihen dem Bilde einen nicht unbedeutenden Werth. Geschmacklosigkeiten kommen auch vor. Bezeichnet P 1617.

Lelie (Adriaan de). Von diesem späten Meister sind drei iconographisch und culturhistorisch interessante Gemälde in die Galerie gekommen. Sie stellen „De Inwijding van Felix Meritis (31. Oct. 1788)", den „Tekenzaal" und die „Beeldergalerij" dar. Mit Hunderten von Portraits. Der rapide Verfall der Kunst von 1788 bis 1807, das Datum des letztgenannten Bildes, ist hier ersichtlich. Noch ein Bild von de Lelie ist zu notiren. Es stellt den von einem grossen Auditorium umgebenen, Vortrag haltenden Professor Bonn dar (1797).[15])

---

[13]) Das Bild bei van Mander ausführlich beschrieben.

[14]) Vergl. Oud Holland III 174 und Frimmel, Galeriestudien, Lieferung IV. 1899.

[15]) Ich will hier die anderen neuen Bilder aus dem vorgeschrittenen XVIII. Jahrhundert kurz erwähnen. M. Verheyden: Bildniss eines vornehmen Ehepaares und zwei Bildnisse des C. van Heemskerck und noch eines Ehepaares, Joan von Riebeck mit Gemahlin. Charakteristische Paradeportraits aus der Mitte des Jahrhunderts. — Bezeichnetes Küchenstück von W. J. Laquy (Geschenk von

Lelienburg (Cornelis). An einer weissen vom Licht zart und mild beschienenen Wand hängt an einem Nagel ein prächtiger schwarzer Hahn. Ein todter Hase und anderes Wild in einer Nische nebenbei. Eines seiner besten Bilder. Ferner zwei Stücke mit gleichfalls hängendem Geflügel, welches sich sehr malerisch in breitem weichen Vortrag und leuchtenden Farben von der hellen Wand abhebt. Alle drei bezeichnet und eines von den letztgenannten zeigt auch das Datum 1655.

Leyden (Lucas van). Eine Predigt. Vielfiguriges interessantes Bild mit perspectivischen Einblicken in eine Kirche und Strasse. Das Colorit sehr kalt und von bläulichem Ton. Die Carnation gelblich mit bläulichen Schatten, doch fast farblos. Viele lebensvolle und flott gezeichnete Köpfe. Scheinbar echt L bezeichnet.[16])

Leyster (Judith). Der lachende Zecher. Dem Beschauer gutmüthig und fröhlich zulachend, indem er seinen Krug mit beiden Händen erhebt. Unser Bild ist 1629 datirt und mit dem Sternmonogramm versehen. [17])

Lievensz (Jan Andries). Bildniss des jungen Viceadmirals Engol de Ruyter. Schöner Jüngling in prachtvoller Tracht. Aus der späteren pomphaften Periode, zeigt es doch noch Ernst und Haltung. Auf dem Halsbande seiner prächtigen Dogge links R und rechts I. A. L. in grossen Initialen. — Von Lievensz ist noch anzuführen das etwas unruhige Bildniss das Jan Pauwelsz van Gelder, Kapitein ter Zee.

Simson und Dalila. Plumpes, hässliches Bild. Wenn Lievensz nicht so verschieden in seiner Production gewesen wäre, möchte ich die Zuschreibung bezweifeln.

Limborch (Hendrik van). Angeblich Selbstbildniss. Junger Mann mit grosser blonder Perrücke in pretensiöser Stellung. Von einem gemalten Rahmen umgeben. Bezeichnet: H. van Limborch 1708.

Maes (Nicolaes). Tischgebet. Eine alte Bauersfrau hat vor dem appetitlich aufgedeckten Tische ihre Hände zum Gebet gefaltet. Viel Naturstudium. Jede Runzel in dem alten Gesicht und an den Händen, das Dürre und Trockene der alten Haut sind mit grösster Genauigkeit und Feinheit wiedergegeben, aber nicht geistlos à la Denner. Der Hauch des Lebens spielt um das Gesicht und um die mageren trockenen Hände.

Bredius). — W. Hendricks: Auffallend gutes Bildniss eines älteren Mannes, mit starken Anklängen an die ältere gute Zeit. — George van der Majer: Familie eines Bürgermeisters von Amsterdam. Bläuliches Repräsentationsbild. — J. A. Luberti: Regentenbild im Stile Troost's. — A. Caldenbach: Regentenstück.

[16]) Es wurde 1897 durch die Rembrandt-Gesellschaft von Colnaghi in London für Fl. 3022 erworben.

[17]) Es ist nicht von Hofstede de Groot in seinem Artikel im Jahrbuch der Kgl. preuss. Kunstsammlung genannt. Es wurde für 4500 Gulden von Herrn Kleinberger durch die Rembrandt-Gesellschaft gekauft. Auf ein anderes unbekannte Bild von der Künstlerin, welches auf einer Pariser Auction versteigert wurde, machte ich im Repertorium für Kunstwissenschaft aufmerksam.

Das glühende Roth, welches aus den tiefschwarzen Schatten hervorleuchtet, ist für diese Periode charakteristisch. Lebensgrosse Figur. Eines der Hauptwerke der früheren Zeit. Aus seiner späteren Zeit ein lebensgrosses Kniestück des jungen Viceadmirals Cornelis Evertsen. In voller Rüstung, mit einer kräftig gefärbten orangenen Schärpe um den Hut, auf eine Kanone sich stützend. Im Hintergrunde eine Seeschlacht. Eines der bedeutendsten Bilder dieser unerquicklichen Periode. Bezeichnet: N. Maes 1680 (die letzte Ziffer undeutlich).

Noch sind einige wenig bedeutende und kleine Portraits von Wilhelm Pattey und Sarah Pattey zu notiren. Aus derselben Periode und auch bezeichnet.

Mast (Herman van der). Bildniss eines jungen Mannes und seiner Frau. Beide in schwarzer, vornehmer, spanischer Tracht. Kühler, blassrother Ton auf dunklem Grund. Das Mannesportrait bezeichnet MAST. Das Frauenportrait M 1547. Carel von Mander zu Folge war Mast zu Brielle geboren, aber einige Zeit wohnhaft zu Delft. In Paris hat er sich zwei Jahre aufgehalten. Er war ein Schüler von Frans Floris. Hymans theilt mit, dass ein van der Mast 1580 in's Haager Gildebuch eingeschrieben wurde. Ein Dirk van der Mast, eingeschrieben 1627 zu Delft, war vielleicht ein Enkel des Meisters. (Siehe: „Le Livre des Peintres de Carel de Mander par H. Hymans", I, 350.)

Meerman (Hendrik). Die Bildnisse des Dr. Antonio Antonides van der Linden und seiner Frau. Ziemlich nüchtern. Kalter Fleischton.

Meijer (Hendrick de). „De Uitlocht de spaansche Besetzung van Breda 10 Oct. 1637". Vielfiguriges, sonniges Bild, breit ausgeführt in goldenem Ton. Dem Cuyp am nächsten stehend.[18])

Metzu (Gabriel). Frau in einer Küche sich mit einer Katze unterhaltend. Das Bild ist mit peinlichster Genauigkeit und grösster Sorgfalt gemalt. Diese ungewöhnliche Durchführung lässt es kalt und glatt erscheinen. Wahrscheinlich Spätwerk.

Mierevelt (M. J.). Bildniss einer alten Dame. Kniestück, lebensgross. Schwarzer Seidenrock. Mühlsteinkragen. In seinem grauen Tone und seiner einfachen Vornehmheit fast an Terborch heranreichend. Bezeichnung und Datum von unten nicht zu erkennen.

Moeyaert (Nicolaes). Begegnung Jacob's und Rahel's. Schönes Gemälde in durchsichtigen, warmen, bräunlichen Tönen. Gehört in die Lastman-Pynas-Gruppe. Ist gewiss von Elsheimer beeinflusst, geht aber wesentlich auf Rubens zurück. Einen anderen Stil zeigt das Sittenbild No. 970 „Drieerlei Keus", fälschlich Metzu bezeichnet. Es ist von demselben Meister, der das ausgezeichnete Regentenstück, welches ȻM 1640 bezeichnet ist, gemalt hat. Auch auf dem Sittenbilde sieht man noch ȻM während die Jahreszahl wahrscheinlich in . . etzu umgeändert ist.

---

[18]) In G. van Spaans Beschrijving der Stadt Rotterdam 1698: „De Meyer war ein Belagerungs, Reiter-, und Bataillenmaler. Er soll in Rotterdam geboren sein."

Mommers (H.). Bauerninterieur. Flüchtig hingemalt, aber im warmen Goldton und in leuchtenden, von der hereinfallenden Sonne durchglühten Localfarben. Undeutlich bezeichnet: Mommers.

Moor (Carel de). Idyllische Landschaft mit angelndem Jüngling. Das Bild ist ganz blau, wie durch ein blaues Glas gesehen. Wenn man von dieser sonderbaren Manier absieht, finden sich viele Feinheiten im Bilde, wenn auch der Fischer gar zu sehr nach dem Modelle schmeckt. — Es giebt drei Maler Carel de Moor: Grossvater, Sohn und Enkel. Dieser ist wohl der Mittlere (1656—1738).

Moreelse (Paulus). Selbstbildniss des alten Meisters. Leuchtende Fleischfarbe, röthlich angehaucht, körnig in den Lichtern. Haar, Kragen und Mantel sehr frei und breit. Dunkelbrauner Grund. Undeutliche Inschrift. (Geschenk von Bredius.)

Murant (Emanuel). Zwei Officiere haben vor einem Wirthshause ihre Pferde angehalten. Alte Bauernhäuser mit zerbröckeltem Mauerwerk. Die tief rothbräunlichen und olivenfarbigen Töne der Landschaft contrastiren pikant mit dem in Silbertönen gehaltenen Gewölk. Eines der vorzüglichsten Bilder des Meisters, jedoch mit starken Anklängen an die Weise Wijnant's (die Baumstämme links, die Distel rechts). Das Bild ist sehr verwandt mit No. 1665 (siehe Katalog), die das gebröckelte Mauerwerk à la Murant und seine weiche Laubbehandlung aufweist, jedoch mit Wijnant's Namen bezeichnet ist. Irgend ein Zusammenhang zwischen Wijnant und Murant ist wohl anzunehmen. E. M. bezeichnet. Murant hat häufig Potter nachgeahmt. (In Bruikleen).

Natus (Antony). Kartenspielende Jünglinge, am Fusse eines herrschaftlichen Treppenaufganges sitzend. Hintergrund Landschaft. Alles in warmem Goldton. Die Figuren sind keck und frisch gemalt, die sprechenden Attituden vorzüglich. Die Sonne beleuchtet zart und weich die Scene. Im Ganzen ein recht bedeutendes Bild, das wohl dem A. Cuyp am nächsten steht. Bezeichnet: Natus 1660 (die letzte Ziffer undeutlich).[19])

Netscher (Caspar). Bildniss einer jungen, in weissen Atlas gekleideten Dame. Sie steht im vornehmen Park vor einer Marmorbalustrade. Pomphafter Stil der Spätzeit. Das Orange, welches in Bildern aus dieser Zeit fast nie fehlt, oben links in einer Draperie.

Ferner sind noch die Bildnisse eines jungen, vornehmen Mannes und seiner Gemahlin zu notiren. In schlechtem Zustande. Das Portrait des Mannes C. Netscher 1673 (die letzte Ziffer undeutlich) bezeichnet. Flüchtig gemalt und namentlich das Frauen-Portrait gering. Ich möchte eher an Constantin denken; dann wäre aber die Jahreszahl später aufgemalt.

Niederländische Schule. Spottgemälde auf die Reformation. Im Vordergrund tanzt ein dicker, hässlicher Mönch mit einer Nonne, dar-

---

[19]) Bei Sysmus: Antony Natus discipel van Pijnacker, in landschappen en gezelschapjes, obiit 1660, 24 jaer out. Ein James Natus ist auch bei Sysmus erwähnt.

unter die Inschrift: „Dit is den dans van Luther mit zijn nonne“. Zahlreiche andere groteske tanzende Figuren und viele drollige und phantastische Vorgänge, gewiss voller Bezüglichkeiten. Breitbild. XVI. Jahrhundert.

Niederländische Schule. Portrait des Henrik IV. In vollem Harnisch auf rothem Grund. Gegen sein 40. Jahr, 1592, gemalt.

Niederländische Schule. Kleines Triptychon. Im Hauptbild ein Kreuzgang mit vielen kleinen Figürchen, und auf den inneren Flügeln die Stifter, Mann und Frau, unter der Protection der Apostel Petrus und Jacobus major. Die Aussenseiten stellen einen merkwürdigen Vorgang dar: Ein Ritter begegnet auf seinem Wege ganzen Heerschaaren von berittenen Höllengeistern. Als er aber an einem Kreuzwege, wo ein grosses Kreuz errichtet, angelangt ist, verschwindet schleunigst der Teufelsspuk und auf dem Arme des Ritters sitzt das Christkind, das eine Kreuzfahne hält. Das Colorit kühl, die Ausführung zum Theil sehr geistreich. (Schluss des XV. oder Anfang des XVI. Jahrhunderts.)

Niederländische Schule des XVI. Jahrhunderts. Christus von seiner Mutter Abschied nehmend. Anklänge an van der Weyden und Bouts. Mit einem falschen Dürermonogramm und halbverwischtem Datum. Wahrscheinlich von Cornelis Engebrechts.

Nieulandt (Adrian van). „Ommeganck des Leprozen“. Umfangreiches Bild, das eine Anschauung von dem mannigfaltigen Leben und Treiben einer holländischen Stadt (Dam, Amsterdam) im ersten Drittel des XVII. Jahrhunderts bietet. Links wird für einen wohlthätigen Zweck (zum Besten der „Leprozen“) eingesammelt. Rechts empfiehlt sich ein Charlatan dem versammelten Volke. Auf einer Leinwand hinter ihm ist die Operation einer Wassersüchtigen dargestellt. Es würde zu weit führen, alle die kleinen Episoden des Gemäldes zu beschreiben. Es ist ein bedeutendes Werk, charaktervoll durchgeführt und in einem kühlen, graugelblichen Ton gemalt.

Unser Bild trägt oben eine Inschrift, die auf den Ommeganck des Leproozen Copperties Maandag 1604 Bezug hat und ist bezeichnet: ADRIAEN VAN NIEVLANDT FECIT 1633.

Das mythologische Bild: Galathea, von Nereiden umgeben, fährt über das Meer, ist auch neu. Starke italienische Beeinflussung. Sollte es zwei Adr. v. Nieulandt geben? Es ist schwierig zu denken, dass dieser derselbe ist, der das Marktbild gemalt hat. Doch müssen wir bedenken, dass die Wirksamkeit Nieulandt's sich über einen sehr langen Zeitraum erstreckt, 1590—1657 (nach Riegel).[20])

Nymegen (Dionys von). Jüngling mit einem Federballspiel. Hübsches Bild aus dem späten XVIII. Jahrhundert, frei und keck gemalt, in leuchtenden, fein zusammengestimmten Tönen. Die Technik an die besten gleichzeitigen Franzosen erinnernd. Es trägt folgende merkwürdige

[20]) Hymans erwähnt ein Bild von ihm in Kopenhagen, 1655 datirt.

Inschrift: Dionys van Nymegen, Elias Zoon oud 19 Jaren geschildert door Dionys van Nymegen, Elias Zoon, oud 86 Jaren 1790.

Ohne Benennung. Fluss im Winter mit Eisbelustigung. Das Erdreich und die Architektur in braunröthlichem Ton, darüber das Blauweiss des Eises und Schnees. Feine Luft- und Linien-Perspective bei niedrigem Horizont. Flüchtig gezeichnete, gut bewegte Figürchen. Ein, wie mir scheint, charakteristisches Werk von Art van der Neer, dessen Autorschaft durch das Monogramm A N bekräftigt wird.

Ohne Benennung. Schiff vor frischem Winde. Ziemlich grosses Marinebild von Vlieger. Ein gelbes, von der Sonne sanft beschienenes Segel wirft broncene Reflexe auf die Wellen. Klein bezeichnet: Vlieger (scheinbar echt).

Ohne Benennung. Brustbild eines jungen Mannes. Schwarz gekleidet nach spanischer Mode. Halskrause. Röthlich in der Carnation mit einem Stich in's Bräunliche. Rothbräunlicher Grund. Oben links: ÆTA 35; rechts: 1575 und ein schwer aufzulösendes Monogramm. Scheint aus WCL zu bestehen. Niederländisch.

Ohne Benennung. In einem Salon fünf jüngere und ältere Frauen im Begriffe, Blumensträusse und Kränze zu binden. Die Portraits, wenngleich von lebendigem Ausdruck, etwas steif und alterthümlich. Schwere braune Schatten im Fleisch. Den Costümen nach aus dem zweiten Drittel des Jahrhunderts. Holländischer Salon in vornehmer Renaissance. Auch die Holzdecke sichtbar.

Ohne Benennung. Junger Mann und Frau. In der Art des Spätstils des Maes und ihm fast ebenbürtig. Mit einer undeutlichen Bezeichnung.

Ohne Benennung. Brustbild eines jüngeren Mannes. Von leuchtender Färbung und kräftiger Modellirung. Die schwächsten Andeutungen von Runzeln sind zart eingezeichnet. Warmer bräunlicher, in's Röthliche spielender Fleischton. Klarer brauner Grund. Oben links die Inschrift: PACIENCIA SPE 1581, rechts: Æ K 38. Vielleicht ein Spätbild von dem 1583 gestorbenen Pieter Pourbus.

Ohne Benennung. Einnahme einer Stadt. Auf dem Rahmen in gothischen Minuskeln: „Die inneeminghe van reenen geschiedt int iaer 1499." Eins der seltenen historischen Bilder dieser Epoche. Man schaut in eine Kirche hinein, wo die Bürger Gott und die Heiligen anrufen. Gut bewegte Figürchen und verschiedene interessante Züge unter dem Kriegsvolke. Die Anordnung mahnt an den Umbrer Bonfigli. Der Meister beherrscht weder Composition, noch Colorit, noch Perspective. Die Trachten sind alle die anschmiegenden, buntgestreiften und bizarren des vollen XV. Jahrhunderts.

Ohne Benennung. Halbfigur eines Edelmannes in vornehmer schwarzer Tracht und mit den Insignien des goldenen Vlieses. Sehr charaktervolles, streng gezeichnetes Portrait von bedeutendem Ausdruck. Grauer Grund. Auf den Seiten des Rahmens folgende Inschrift: „Reinout III van Brederode Heer van Vianen etc. Ridder van tet Gulden Vlies Opper-

houlouster van Holland. Raads en Kammerherre van Keizer Karel. V. . . . A° 1536." Von einem tüchtigen Meister des ersten Drittels des XVI. Jahrhunderts.

Ohne Benennung. Versuchung des hl. Antonius. In brauner Färbung. In der Art von Bosch.

Ohne Benennung. „Ruitergefecht van Pierre de Bréauté en Gerard Abrahamsz gezegd Lekkerbeetje op de Vughlsche Heide 5te Februar 1600." Gutes Bild in der Art von Hillegaert, Hendrick de Meyer und Esajas van der Velde.

Ohne Benennung. „Uittocht der Spaansche Bezetting uit Hulst in 1645." Prachtvolle Schlachtenperspective, in warmem, sonnigem Ton gemalt. Im Vordergrund der Feldherr auf weissem Ross, von seinem Stabe gefolgt und zahlreiche andere Figuren, worunter einige keck gezeichnete und feurig gemalte an A. Cuyp erinnern. Im Mittelgrunde gegen rechts zieht eine Abtheilung Artillerie, während im Hintergrunde die Schlacht wüthet. Das Bild erinnert an Hillegaert und im Colorit noch mehr an Hendrick de Meijer. Aber es übertrifft Beide an coloristischer Kraft und Feuer, was bei einigen Reiterfiguren auch Courtois in Erinnerung bringt. Der Maler muss einer der bedeutendsten von der kunstgeschichtlich wichtigen Malergruppe sein, in die Hendrick van Meijer, Hillegaert, Esajas van der Velde, Adriaan van de Venne und in zweiter Linie Droochsloot, Adriaen van Nieulandt, Adam van Breen etc. gehören, welche den Uebergang von der vlämischen zu der holländischen Kunstrichtung bildet.

Ohne Benennung. Grosses Marinebild. Wohl nur alte Copie nach einem Bilde des grossen einflussreichen Marinemalers Hendrick Cornelisz Vroom, von dem die Galerie mehrere bedeutende und grosse Marinen besitzt.

Ohne Benennung. Darstellung aus Math. XIII. In vollen warmen, leuchtenden Tönen flüssig gemalt. Im Mantel des in der Mitte des Bildes stehenden Gebieters macht sich ein flüssiges, in den Lichtern in Weiss changirtes Roth stark geltend. Die Behandlungsweise mit Scorel verwandt.

Ohne Benennung. Sechs altholländische Bildnisse, Mitglieder der Familie Naaldwijk. Halbfiguren in gothischer Einrahmung, betend dargestellt. Unten die Namen in gothischen Minuskeln. Schluss des XV. oder Anfang des XVI. Jahrhunderts.

Ohne Benennung. Knieestück eines jungen geharnischten Mannes mit Commandostab. Im Hintergrund eine Schlacht. Der Dargestellte zeigt die Züge eines Fürsten aus dem Hause Oranien und stellt, wenn ich mich nicht sehr täusche, Wilhelm III, Prinz von Oranien und König von England dar. Der Maler dürfte Jan van Huchtenburgh sein.

Ohne Benennung. Bildniss einer jungen schönen Dame in reicher spanischer Tracht mit breiter Spitzenkrause. In der Linken einen Fächer, die Rechte auf einen rothbedeckten Tisch stützend. Die Haltung ebenso

einfach wie vornehm. Eine echte Evastochter, die dem Beschauer einen halb koketten, halb ironischen Seitenblick zuwirft. Vorherrschende Farben: Weiss und Schwarz auf rothem Grund. Etwas an Wybrandt de Geest mahnend.

Ohne Benennung. Familiengruppenbild aus dem XVIII. Jahrhundert. Sehr hübsch in kühlem grünlichen Ton. Bringt den Venezianer Longhi in angenehme Erinnerung.

Ohne Benennung. Merkwürdiges Strassen- und Sittenbild, um 1620 gemalt. Ein Cavalier zu Pferde hält auf dem Marktplatze vor der versammelten Volksmenge eine Rede. Hinter ihm auf einer bemalten Leinwand sein Portrait mit der Inschrift: ÆTATIS SVI 39 Anno 1617. Auf derselben Leinwand links eine Anzahl Portraitbüsten etc., während rechts eine Augenoperation vollzogen wird. Darunter liesst man: DESSE VROVWE HEBBE ICK VAN EENEN BLIENT HEYT GHENESEN LVBECK 1610 DEN 9. APPRIL. Wir haben hier einen Charlatan im grossen Stil, welcher bestens seine Kunst und seine Waare empfiehlt. Verschiedene Strassenbilder sind von Interesse. Einen Scheerenschleifer sieht man in voller Wirksamkeit. Rechts ein Rattenfänger mit seinen Hunden. Man bekommt einen Begriff davon, wie lebhaft der Gemäldehandel in niederländischen Städten betrieben wurde, denn in zwei Häusern neben einander werden Gemälde verkauft. Gemälde sind in den Schaufenstern ausgestellt oder hängen zum Zwecke der Besichtigung aus den Fenstern heraus. Rechts liest man auf einem Schilde: FRANCOIS ENDE OOC DVYTSE SCHOLE. Der Kunstwerth ist nicht sehr bedeutend. Der Künstler steht der Richtung Sebastian Vrancx's am nächsten.

Ohne Benennung. Gesellschaftsstück. Angeheiterte Gesellschaft von jungen Damen und Herren um einen Tisch gelagert. Einige unterhalten sich, andere lauschen einem Cavalier, der Laute spielt. Wüste Composition. Eine undeutliche Signatur unten rechts konnte ich an dem hoch hängenden Bilde nicht entziffern. Den Costümen nach um 1635—40 gemalt.

Ohne Benennung. Leicht hingepinseltes Gesellschaftsstück von vielem Reiz. Wohl hinter dem früher besprochenen Meisterwerk zurückstehend und auch später; doch sicheres Werk von Dirk Hals.

Ohne Benennung. Susanne mit den beiden Alten. Lebensgrosse Figuren. Nach Vergleichung mit den beiden später zu erwähnenden Halbfiguren von Aposteln notirte ich es als wahrscheinliches Werk des Joachim Wttewael. In einem der letzten Hefte des „Oud Holland“ erwähnt Hofstede de Groot das Bild und spricht es mit Bestimmtheit dem Wttewael zu.

Ormea W. „Frühstück“. In röthlichem Ton; in der Art von Potter. Bezeichnet: W. ORMEA A°· 1638.[21])

Ostade (Adriaan van). Eine Bauersfrau, im Begriffe Fische zu

[21]) Sein Vater hiess Marcus Ormea und war auch Maler.

reinigen, unterhält sich mit einem alten Gesellen, der eben das Haus passirt. Fein in kühlem Ton. Bezeichnet: A. v. Ostade 1648.

Osterdijk W. Zwei lebensgrosse, vornehme Portraits. Glänzende seidene Trachten. Pomphaft, doch noch ansprechend und nicht ohne Naivität.

Ovens (Jurian). Bildniss Nuyt's. Gewöhnlich stecken seine Bildnisse in einem nebelhaften, bläulichen Dunst. Das hier bildet einen Uebergang von dem älteren soliden Portraitstil zu dem prunkhaften und bauschigen der späteren Zeit. Die seidenen Gewänder und die glühenden Wolken, die man in Netscher's und Maes' späteren Bildnissen antrifft, kommen auch hier vor. Der alte Mann trägt auf diesem, in den sechziger Jahren gemalten Bilde noch einen Mühlsteinkragen.[22]) — Von demselben Meister ist noch ein Andachtsbild (Seltenheit um diese Zeit) in die Galerie gekommen: Maria mit dem Kinde auf dem Schoosse, von drei Putten umgeben. Prächtige Färbung von einer bläulichen, ins Violette spielenden Grundstimmung. In den Schatten des Fleisches die für ihn charakteristischen dunstartigen violetten Töne. Etwas von van Dyck beeinflusst.

Palamedes (Anthoni). Leicht und flüssig gemaltes Bildniss eines sitzenden älteren, schwarz gekleideten Mannes. In der Carnation leichte, violette Töne. Grauer Grund. Bezeichnet: ÆT: 64 A° 1652. A. Palamedes pinxit.

Das Pendant, ein Frauenportrait mit identischer Inschrift, ist trockener gemalt. Von demselben: Bildniss einer jungen Dame.

Peschier. Memento mori. Todtenkopf, Tintenfass, Testament, Stundenglas, Notenblätter, Violine mit gesprungenen Saiten etc. malerisch zusammengewürfelt. Breit und kräftig gemalt in silbertönig leuchtenden Farben. Bezeichnet: Peschier fecit 1660.

Picolet (Cornelis). Aufbruch zur Jagd. Das feste leuchtende Colorit in kühlem Ton. Houbraken erwähnt Cornelis Picolet und nennt ihn einen ziemlich guten Portraitmaler, der zu Rotterdam ansässig war: „Cornelis Picolet floreerde 1669 te Rotterdam int conterfeiten, moy". (Jan Sysmus, Oud Holland, 1890.)

Plaes (David van der). Halbfigur des Admirals Cornelis Tromp. In Harnisch und grosser schwarzer Perücke. Tüchtiges Bildniss in mässigem Paradestil.

Post (Frans). Mehrere brasilianische Landschaften. Kalte Darstellungen in bläulichem Ton. Mangel an Farbensinn und glasige trockene Behandlung wie in seinem Portrait des Grafen von Nassau-Siegen, Gouverneurs von Brasilien. Tropische Landschaften haben auch Andries Beeckmann gemalt. Eine „Vue de Batavia" befindet sich in der Galerie (No. 69). Auch ein tüchtiges Marinebild aus der Umgebung von Batavia von einem unbekannten Meister (No. 629 a).

Puytlinck (Christoffel). Totes Geflügel. Mit grosser Breite,

---

[22]) Erworben 1896 in Paris für Fl. 1000.

kräftig und leuchtend gemalt. In der Kühnheit der Ausführung erinnert es an das dem Cuyp (?) zugeschriebene Hahnengefecht.

Pynas (Jan). Moses verwandelt Wasser in Blut. In der Behandlung sehr verwandt mit dem früher erwähnten Bilde von Lastman. Leicht und fliessend in gelblichen und bräunlichen Tinten von grosser Klarheit hingepinselt. Es geht wesentlich auf Rubens zurück. Dem Lastman überlegen zeichnet es sich durch tiefen goldigen Glanz und wirkungsvolle Tonübergänge aus. Bezeichnet: J. Pynas 1610 (undeutlich). In derselben Art, aber viel geringer ist das Gemälde von Jacob Pynas: Paulus und Barnabas. Der stark dramatische Zug ist echt vlämisch. Bezeichnet Jac. Pynas 1628.

Quast (Pieter). Lockere Gesellschaft. Die etwas plumpen Figuren heben sich von dem dunklen Hintergrund in goldenem Glanze ab. Die elegant gekleidete junge Frau mahnt an Dirk Hals, dessen Frölichkeit man indess vermisst.

Rembrandt. Portrait einer jungen Frau. Ein halb durchsichtiges Spitzentuch als Kragen dreifaltig um Hals und Nacken: Perlen in den Ohren, Perlen um den Hals, Perlen am Busen und vielfach um das Handgelenk. Hier sind noch Reminiscenzen aus der Epoche Anfangs der dreissiger Jahre, wo er als Amsterdamer Modemaler dem Publicum Concessionen machen musste. Das Lächeln der schönen feurigen Brunette ist etwas stereotyp. Das Colorit ernst und vornehm. Die Carnation weich, frisch und duftig. Der dunkle, fast schwarze Hintergrund etwas schwer. Bezeichnet: Rembrandt f. 1639 (undeutlich).[23]) (In Bruikleen von der Familie van Weede).

Ruelles (Pieter de). Das Aeussere einer alten holländischen Kirche, von der späten Abendsonne beschienen. Sehr breit, mit pastosem Pinsel flott und ölig gemalt. Architektur im Rembrandtstil. Der Effect sehr bedeutend. Das Licht zittert warm um das alte Gebäude. Die beschienenen Seiten strahlen in feurigem Goldglanz, die Schattenseiten stehen lichterfüllt und durchsichtig. Durch zitternde Bewegungen des Pinsels hat der Maler versucht, das Zittern des Sonnenlichtes nachzuahmen. Und all das sonnig Warme und Durchglühte wird durch die merkwürdige Contrastwirkung der silbernen Luft noch mehr hervorgehoben. Nagler zufolge soll Ruelles in Antwerpen geboren sein (Geschenk von Bredius)[24]).

Ruisdael (Jacob van). Einfache kleine Landschaft, nur mit einem Fahrweg und einem kleinen Wasserlauf, aber von grosser Ueppigkeit des frischen grünen Pflanzenwuchses. Frühwerk. Bezeichnet: Ruisdael.

Ruisdael (Jacob Salomonsz van). Landschaft mit Kühen. Steht dem Vater Salomon, der vielleicht die Kühe gemalt hat, am nächsten. Die Bleiche erinnert wieder an den Oheim.

---

[23]) Vergleiche W. Bode „Studien" etc. S. 459.

[24]) Es scheint, dass Ruelles auch Dichter war, wie es aus einem Trauergesang zu entnehmen ist, der auf sein Ableben im Juni 1658 gedichtet wurde. Sieh Houbraken Ausg. Wurzbach S. 434.

Saftleven (Cornelis). Trucidata Innocentia. Johann van Oldenbarneveldt und seine Richter. Der Angeklagte[25]) sitzt in resignirter Haltung vor seinen Richtern, die als allerhand Thiere: Krokodile, Löwen, Tiger, Wölfe, Affen etc. dargestellt sind und worunter der Elephant mit einem Kalott auf dem Kopfe den Vorsitz führt. Ein violinspielender Esel setzt das Urtheil in Musik. Alles mit leuchtenden Farben in einem warmen bräunlichen Ton gemalt. Die Thiere sind mit Nummern versehen. Eine Erklärung war wohl einmal dem Gemälde beigefügt. Wie es scheint, hat jedes Thier Bezug auf eine bestimmte Person, die in dieser „Affaire" eine Rolle gespielt hat. Auf einem Plakat an der Wand: TRVCIDATA INNOCENTIA. Mit CSL, als Monogramm zusammengefasst, bezeichnet. (Geschenk von Gysbert de Clerck 1892.)[26])

Savery (Roland). De Drinkplaats. Kühe, Esel und Hirsche. Lichteinfall mitten im Bilde.

Schey (Pieter). Herrschaftlicher Garten mit Villa und Porticus. Rechts grossartiger Hafenanblick. Von vielen kleinen eleganten Figürchen belebt. Es ist eine phantasievolle Variation über das Thema: Venedig. Auch Gondeln sind da. (Geschenk von J. L. de Bruyn Kops).

Schoor (Abraham van der). Ovales Männerbrustbild ohne Hände, mit grossem rothen Bart. Bezeichnet: AB v. Schoor 1647 (undeutlich).

Schutt (Cornelius). Verherrlichung Maria's. Schwer gemaltes Bild von geringem Reiz.

Scorel (Schule des Jan van). Taufe Christi: Einige der zahlreichen Figuren nähern sich stark der Caricatur.

Snayers (Pieter). „De Slag bij Nieuwpoort 2. Juli 1600." Vogelperspective. Die Darstellung im Vordergrunde, wo der Kampf wüthet, ist in all' ihren Greueln sehr lebensvoll.

Spreeuwen (Jacob van). Ein Gelehrter in seiner Stube. Der Alte sitzt grübelnd an seinem mit einem blauen Teppich bedeckten Tische, worauf ein Globus und alte Folianten.

Steen (Jan). Plünderung und Feuersbrunst. Bauern und Kriegsknechte in verzweifeltem Kampfe, auch Mönche sind dabei. Alles in einer von dem im Hintergrunde tobenden Flammenmeer hervorgebrachten, sonst bei Steen ungewöhnlichen goldgelblichen Beleuchtung. Diese in all ihrer Leidenschaftlichkeit tragikomischen Scene ebenso charakteristisch für Steen, wie sonst der holländischen Kunst fremd. So kommen die verdrehten Züge bei dem Bauer mit dem Flegel wieder bei Samson in der Kölner Galerie vor. Ganz „Steen" die Scene mit der drallen Bauerndirne,

---

[25]) Sein Kopf ist auf ein Medaillon, das auf der Bildfläche befestigt ist, gemalt.

[26]) In Oud Holland 1897 erwährt Hofstede de Groot eine „Spotteekening van Cornelis Saftleven op de Dordlsche Synode" auch mit satirischen Thierdarstellungen. Im Museum zu Haarlem befindet sich auch ein allegorisches Gemälde mit dem Proces Oldenbarneveldt.

welche von Soldaten, deren Gesichter mit ihrem unverhüllten lüsternen Ausdruck als komische Masken wirken, maltraitirt wird. Auf einem von einem Aste niederhängenden Schilde liest man: „Sauvegarde van den Duyuel“ und darunter die Signatur.

Ferner ist „Christus in Emmaus“ neu in der Galerie. Vor einem in einem Porticus angerichteten Tische sitzen die beiden Jünger schlafend da. Eine Bauerndirne bringt das Essen, ein Knabe schenkt Wein ein. Links nähert sich Christus, in leuchtenden Nebel eingehüllt. Broncene Töne herrschen vor, dazu gesellen sich röthliche, graue und der etwas giftig grünliche des Laubes. Es ist dem Maler auf diesem fremden Gebiete trotz aller Mühe nicht gelungen, ein weihevolles Bild zu schaffen. Bezeichnet: J. Steen.

Steenwyck (Hermann). Fische und Früchte. Zwei kleine kühle Stillleben. Beide bezeichnet. (Geschenk von Bredius.)[27]

Stolpert (Pieter). Breite, waldreiche Landschaft mit Bauernhäusern. Rothbraun im Vordergrund, frisch grün im Mittelgrunde. Die Laubbehandlung sehr weich. (Geschenk von Bredius.)

Stoop (Dirck). Aufbruch zur Jagd. Graziöse Composition in goldblondem Ton. Reizvolles Bild. Die No. 83 in der Galerie ist schwächer.

Storck (Abraham). „De Reede van Enkhuizen.“ Von schöner, kühler Färbung und frischer Bewegung, doch etwas kalt und glasig in der Behandlung. Spielende Delphine.

Sweelinck (Gerrit Pietersz). Schützenstück. „Corporalschap von Cap Jan Jansz Carel.“ Die Schützen, 23 an der Zahl, sind, wie gewöhnlich, um eine Tafel placirt. In grünlichem Oliventon. Schluss des XVI. oder Anfang des XVII. Jahrhunderts.

Terborch (Gerhard). Kleine Kniestücke des Dr. van der Schalcke und der Juff. van der Schalcke. Sehr fein ausgeführte und zart charakteristische Portraits. — Bildniss in ganzer Figur des Kindes Helena van der Schalcke. Im Gegensatz zu den beiden anderen frisch und farbig und von grösster Naivität. Den Costümen nach Frühwerke um 1640—45.

Terborch (Jan). Ein junger Bursche erhält Unterricht im Zeichnen. Auf dem Arbeitstische mehrere, von einer Kerze beleuchtete Antiken. Wenig ansprechend, im Geschmacke Schalcken's.

Troost (Cornelius). Von diesem für seine Epoche sehr charakteristischen Meister sind verschiedene Bilder in die Galerie gekommen: eine geistreiche Skizze zu dem sich in der Galerie befindenden grossen Gemälde aus dem Jahre 1724 (de Inspectores van het Collegium Medicum) und das Portrait des J. L. de Bruyn Kops, bezeichnet C. Troost 1723, sowie ein ungewöhnlich gutes, auch coloristisch feines Portrait eines Cavaliers.

Vaillant (Bernard). Brustbild eines jungen vornehmen Mannes.

---

[27]) Siehe den Artikel von Bredius: De Schilders Pieter en Harmen Steenwyck, Oud Holland, 1890, S. 143.

Mit dem hier gut vertretenen Wallerant verwandt. Noch Rembrandt'scher, wohl durch Flinck vermittelter Einfluss, doch auch der Spätepoche Maes' und Netscher's ähnlich, so die glänzende Seidenrobe, die sorgfältig ausgemalte Lockenperücke; jedoch mehr Haltung.

Von dem Meister sind noch eine Portraitzeichnung des Thomas Parker und eine Portraitzeichnung von M. A. de Ruyter in die Galerie gekommen. Houbraken wie Sandrart rühmen seine Crayonportraits.

Valckenborch (Lucas van). Er gehört zu der blaugrünen Landschaftenfamilie, deren Häuptling Jan Brueghel der Aeltere war. Die blauen Perspectiven sehr fein. Das Laub tupfend gemalt. Es ist undeutlich 1582
L
V V
bezeichnet.

In der Antwerpener Galerie ein vorzügliches Bild von ihm (No. 30), welches Bril zugeschrieben wird.

Von seinem Verwandten Frederick van Valckenburg auch eine Berglandschaft. Er gehört auch zu der blauen Familie, ist aber viel schwächer. In der Luftbehandlung und der Zeichnung des Laubes ahmt er Brueghel nach. Alles ist nur auf das Malerische berechnet. Die Felsen sind, im Gegensatz zu Lucas, lose hingetuscht, ohne Verständniss.

Velde (Esajas van de). Frühstück im Walde. Fröhliche, jugendliche Gesellschaft in dunklem, schattenreichen Park um eine Tafel gelagert, die Zeit nach der Mahlzeit mit Musik und Courmacherei vertreibend. Die glänzenden Trachten heben sich von dem tiefbräunlichen oder olivenfarbigen Waldhintergrunde wirksam ab. Die Gruppirung der jungen Leute ist von höchster Anmuth und zeigt einen Schönheitssinn, der bei den Gesellschaftsstücken selten genug ist. Ein Augenblicksbild im schönsten Moment, wo Alles sich zwanglos zusammenfügt. Die prachtvollen Localfarben weisen noch auf die vlämische Schule hin, während der harmonische Zusammenklang mit dem dunklen Waldhintergrund holländisch ist. Das Bild ist mit dem Namen bezeichnet und undeutlich 1638 datirt.

Velde (W. van de). „De Slag van Solebay". Farbenreich in weichen, leuchtenden Tinten gemalt. Zartes, von Pulverdampf eingehülltes nebeliges Gewölk. Doch Repräsentationsbild, ohne die Frische, die man von einem Seemaler erwartet; aber im Colorit ein Prachtstück.

Venne (Adriaen van de). Von den zahlreichen Werken, welche die Galerie von dem kunstgeschichtlich wichtigen Meister besitzt, sind mehrere neue Erwerbungen. Darunter ist das reichbelebte, figurenreiche Bild mit dem Hafen von Middelburg, das in leuchtenden bräunlichen und grauen Tönen gemalt ist, als das umfangreichste hervorzuheben.

Diesem ähnlich ist ein anderes Hafenbild, das in seinen Oliventönen und in den kecken, in glänzenden Farben gekleideten Figürchen an Esajas van de Velde erinnert.

Dann sind vier kleine Breitbilder: Landschaften mit reicher Staffage zu notiren. An diese schliesst sich an: Eisbelustigung, wo die kunstvoll

aufgefassten Figürchen von einer glänzenden, klaren Eisfläche sich abheben, während der Horizont in weisslichen Nebel eingehüllt ist.

Abweichend ist eine kleine Landschaft in ganz hellen bräunlichen Tönen gemalt. Ausschnitt der einsamen Natur von grosser Wirkung. Hier erst zeigt er sich ganz als Holländer.

Sehr bemerkenswerth sind sechs Grisaillen, von denen drei Bauernkämpfe darstellen. An diesen mit vielem Humor aufgefassten wüsten Scenen könnte Brouwer sich inspirirt haben, während ein viertes Bild, welches einen lustigen Rundtanz darstellt, dem Teniers ein Vorbild gewesen sein könnte.

Von den beiden grösseren Grisaillen stellt die eine ein Bauerninterieur mit alten Männern und Frauen dar. Auch der Tod als Gerippe kommt in dieser Darstellung, die eine allegorische Bedeutung oder einen Spruch illustriren soll, vor. An dem feinen Helldunkel dieses hellbraunen Interieurs könnte Ostade gelernt haben.

Endlich zeigt die letzte Grisaille eine flotte Gesellschaftsscene mit Musik und Courmacherei. Diese konnte das Vorbild von Codde, Palamedesz, Duyster etc. gewesen sein. Die meisten von diesen Bildern sind undeutlich signirt. Venne ist als wichtiges Zwischenglied zu betrachten. Er ist einer der bedeutenderen von denjenigen, welche dazu beitrugen, die vlämische Kunst in eine holländische zu transformiren.

Venne oder Veen (Balthasar van der). Prospect von Haarlem. In leuchtenden, durchsichtigen, röthlichen Tönen. Helldunkel. Feine Abwechselung von Licht und Schatten. Ueber diesen interessanten Meister siehe Bredius: „De Schilder Balthasar van der Veen", Oud Holland, 1894. Ein Bild von ihm, das ein gewisses Aufsehen erregte, befand sich in einer Ausstellung zu Wien 1873 und wurde später in Paris versteigert (erwähnt von W. Schmidt, Kunstchronik 1874 Pg. 298 und von Eisenmann in der Zeitschrift für bildende Kunst IX). Ein anderes Gemälde soll sich nach Bredius im Besitze des Geheimraths Michel zu Mainz unter dem Namen J. van der Meer de Oude befinden.

Vercuylen (G.). Musikstunde. Italienisch angehaucht. In der Richtung von Caravaggio, doch holländisch weich in der Behandlung.

Verkolje (Johannes). Junger vornehmer Mann mit seiner Frau (?). In der Art von Netscher, Maes und Muscher, diese aber durch Eleganz, die mit Einfachheit und Würde verbunden ist, überragend. In beiden glühendes Orange, was entschieden die Modefarbe dieser Epoche ist. Beide I VERCOLJE bezeichnet, das Portrait des Mannes jedoch 1685, das der Frau 1691 datirt; also vielleicht trotz ähnlicher Anordnung und derselben Grösse nicht Pendants.

Vermeer (Jan). Die Lautenspielerin, Kann sich mit dem blauen Bilde in der Galerie (Coll. van der Hoop) nicht messen. Das Weisse der Wand hat nicht diesen wunderbaren sanften Glanz, der dem Meister eigenthümlich ist, sondern ist viel stumpfer als gewöhnlich; auch leidet das Bild an Luftmangel. Doch ein unzweifelhaft echtes Werk des berühmten

Meisters. Dafür bürgen nicht allein das Monogramm, sondern auch einige für Vermeer ganz eigenthümliche Züge.[28])

Vianen (Paulus van). Ruhe auf der Flucht nach Egypten. Fade Landschaft von gelblichem Ton. Die Madonna erinnert entfernt an Sassoferrato und ähnliche Italiener. Es ist bezeichnet: VIANEN F 1643. Er kann also nicht, wie angeführt ist, 1620 gestorben sein. Ein Jan van Vianen wird als „meester etser" genannt im Haarlemer Gildebuch, 7. März 1703.

Victor (Jacomo). Prachtvolles Hühnerbild. Besser als die meisten Hondekoeter. Wenn auch nicht so farbenreich und glühend, so doch frischer, die Bewegungen der Hühner und Tauben schärfer beobachtet und naiver dargestellt. Die Zusammenstellung der silbertönigen Farben, scheinbar ganz ohne Wahl und Absicht, ist trotzdem sehr pikant. Endlich ist der Schauplatz kein herrschaftlicher Park, sondern ein Ausschnitt der freien Natur. Bezeichnet: „Jacomo Victor f. 1674".

Victors (Jan.). Jacob vor Pharao. Das bedeutendste hiesige Bild des Meisters, wenn auch nur eine einzige, wirklich bedeutende Gestalt, die des alten knieenden Patriarchen, enthaltend. Das Colorit von gelblichen und bräunlichen Tönen flammt roth auf im prächtigen Königsmantel des Pharao. Die kalte Carnation mehrerer Köpfe fällt unschön aus der Gesammtwirkung heraus. Die Anlehnung an Rembrandt und zwar an dessen mittlere farbige Periode, ist augenfällig. Bezeichnet: Jan Victors fc. 1652 (In Bruikleen van den Heer H. Wente).

Vinckeboon (David). Predigt Johannes'. Die Landschaft, dichter Wald, in der Art Brueghel's, aber tiefer und dunkler gefärbt. Viele kleine Figürchen. Wie gewöhnlich, viel scharfes Lackroth in den Kleidern.

Vonck (Jan.). Gutes „Frühstück". Breit gemalt auf gelbbraunem Grund. Wenn auch nicht vom Silberglanze Beyeren's, doch kräftig leuchtend.

Voort (Cornelis van der). Lebensgrosses Bildniss des Cornelis Pietersz Haaft. In solider, aber glatter Technik und wenig eindringend. Viele Bildnisse von ihm in der Galerie.[29])

Vos (Martin de). Doppelbildniss, Mann und Frau. Der Mann mit grossem, auf die Brust niederwallendem, Vollbart und blauen, klaren Augen. Die Hausfrau steht bescheiden und etwas ängstlich ihm zur Seite. Nach spanischer Mode gekleidet. Die Haltung etwas steif. Die röthliche Carnation glatt vertrieben. Auf dem grün bedeckten Tische, an den sie sich stützen, eine kunstvolle Bronce-Standuhr. Das Bild trägt die Inschrift: „AEGIDIO HOFFMAN ET MARGARITAE VAN NISPEN EIUS CONIVGI PINGEBAT MARTINVS DE VOS ANTVERPIAE IVLIO ANN A.R.S. CIϽIϽLXX". Das Alter des Mannes ist mit 47, das der Frau mit 25 Jahren bezeichnet, obwohl beide fast gleichalterig aussehen.

---

[28]) Für Fl. 45000 theuer erworben.

[29]) Houbraken sagt: er galt für den besten Portraitmaler von 1601 in Amsterdam. Er hat viele Schützenstücke gemalt. Nach Bredius war er wahrscheinlich der Lehrer Keysers.

Vrancxs (Sebastian). Vielfigurige Darstellung eines Marktplatzes. Kühler, blaugrauer Ton. Viel Roth. Links SV verschränkt.

Viel bedeutender das grössere gegenüberhängende Bild: Eisbelustigung auf dem Scheldeflusse mit Prospect Antwerpen's. Die Farben sind hier von tiefer, kräftiger Gluth, die weitausgedehnte Fläche reich belebt, die Perspective wirkungsvoll. Im Ganzen ein köstliches Bild des Volkslebens in Antwerpen. SV A-1622.

Noch ein drittes Bild ist in's Museum gekommen, eine blaugrüne Landschaft in Rubens' Art. Die etwas bedenkliche Staffage ist nicht leicht zu erklären. Eine bis auf das Hemd ausgekleidete junge Frau entzieht sich durch die Flucht den Gewaltthätigkeiten eines rohen Kriegsmannes. Der Werth des Bildes liegt in der abgeschlossenen, gut aufgefassten Landschaft mit feiner Luftbehandlung.

Vrel (J . . . .). Holländische Strassenperspective von zartem, kühlem Ton und von weichem, gleichmässigem Lichte beschienen. Figuren von unsicherer Zeichnung[30].)

Vries (Michel van). Flussufer mit Bauerngehöft, das sich im Wasser spiegelt. Die pastos gemalte Landschaft hebt sich dunkel von der silbertönigen Luft ab. Mit Roelof, seinem Bruder, nicht zu verwechseln, der anders malt. Das von mir erwähnte Bild in der Turiner Galerie hat grosse Aehnlichkeit mit diesem Bilde von Michel van Vries. (Siehe meinen Artikel über die Turiner Galerie: Archivio Storico del Arte, VII, pg. 219.)

Weenix (Jan Baptist, zugeschrieben). Ein liegender Geisbock in Lebensgrösse. Im Geschmack des Rosa di Tivoli. Für Weenix abweichend.

Werff (Adrian van der). Angeblich sein Selbstbildniss. Es hat aber keine Aehnlichkeit mit dem grossen und bedeutenden Bildnisse No. 1614, welches auch als Selbstbildniss gilt. Hier zeigt der Meister ein Gemälde vor. Es ist 1699 datirt, also muss er hier 39 Jahre alt sein. Er sieht jünger aus; es dürfte aber dem Schönmaler nahe liegen, auch seinem eigenen Portrait zu schmeicheln. Das andere ist nicht datirt. Auf dem grossen Bilde schreibt er seinen Namen mit zwei „f", auf dem kleineren mit einem „f".

Wieringen (Nicolaes). Halbfigur eines jungen Cavaliers im Harnisch und gelben Seidenkoller. Die Carnation glatt und kühl, die Tracht pastos und breit in leuchtenden Farben gemalt. Steht der Portraitkunst der beiden Honthorst am nächsten.

Willaerts (Abraham). Eheleute mit ihrem Kinde und einem Hunde am Meeresufer in vollem Staat lustwandelnd. Der Mann hält die Frau an der Hand in gezierter Weise, als ob er tanzen wollte, das Kind hat dieselbe lächerliche Attitude und der kleine rosenrothe Amor hoch oben

---

[30]) Dies Gemälde wurde für Fr. 320 auf der Auction Thoré-Burger in Paris erworben. Ob der Künstler Ivrel, I. Vrel oder I. van Rel hiess, ist vorläufig nicht zu bestimmen. Die dem van Meer zugeschriebenen Strassenansichten zu Oldenburg, Hamburg, bei Herrn Kums zu Antwerpen, sowie No. 33 auf der Auction Thoré-Bürger sind auch von unserem Meister. Siehe Hofstede de Groot, Repertorium 16, 119.

im Gewölk, der einen Pfeil gegen das alternde Ehepaar niederschiesst, zeigt vollends, dass wir uns in der Decadence befinden. Trotzdem besitzt das Bild grosse Schönheiten. Reizvoll ist der Gegensatz zwischen den in schwarzer Seide gekleideten Figuren und der auf genial-flüchtige Weise in zarten, weisslichen, perlgrauen und schwach röthlichen Tönen hingeworfenen Landschaft. In der Luft mehrere Retouchen. Eine Bezeichnung habe ich nicht gefunden.[31])

Brustbild des Lt.-Admirals Jacob Baron van Wassenaer. Leicht und zart hingetuscht in ganz blondem, klaren Ton. Ferner Halbfigur des Lt.-Admirals C. Tromp. In ausgeprägtem Paradestil der späteren Zeit. Im Gegensatze zum vorigen Bild sehr farbig (orange Schärpe).[32]) Die kühne Bewegung des kräftigen Armes, der das Schwert aus der Scheide zieht, der trotzige Ausdruck des breiten Gesichtes machen das Bildniss trotzdem interessant.

Wouverman (Philip). Schimmel, von einem Bauernburschen gehalten. Einfacher Landschaftsausschnitt mit einem trockenen, verfallenen Baumstamm. Die öde Landschaft mit dem grossen Himmel, die einsame Silhouette des Pferdes gegen das silbertönige Gewölk offênbaren einen Natursinn, der bei diesem eleganten Jagdmaler selten so rein zum Ausdruck kommt. Der Wijnant'sche Charakter und das liebevolle Eingehen in's Einzelne lassen vermuthen, dass wir hier ein Frühwerk vor uns haben.

Wttenbrouck (M. van). Die Nymphe Syrinx von Pan verfolgt. In arkadischer Landschaft mit mächtigen, dichtbelaubten Bäumen erblickt man Pan, durch einen Waldbach watend, um sich der schönen Nymphe zu nähern, die ganz nackt auf einer mit grünem Moos bedeckten Anhöhe ausgestreckt liegt. Die leuchtenden nackten Körper sind mit zarten bläulichen und grünlichen Reflexen fein mit der Landschaft zusammengestimm und wirken sehr malerisch. Bezeichnet: MVW.

Wttewael (Joachim). Zwei Halbfiguren von den Evangelisten Lukas und Markus. Sehr röthlich namentlich in der Carnation und in den russigen Schatten. Schwere Färbung.

Zwaerdecroon (Bernard). Brustbilder eines Bürgermeisters und seiner Frau. Sehr tüchtige, wohl von Terborch beeinflusste Bildnisse, mit Moreelse und Anraadt verwandt.[33])

Zum Schluss die Bemerkung, dass obenstehender Bericht auf eine absolute Vollständigkeit nicht Anspruch machen kann, theils waren einige Gemälde mir nicht zugänglich, theils dürften einige Erwerbungen nach meinem Aufenthalt in Amsterdam noch hinzugekommen sein.

---

[31]) A Willaerts soll 1613 in Utrecht geboren sein. Er soll ein Schüler von Adam Willaerts, Jan Bylert und Simon Vouet sein (Sysmus Schildersregister).

[32]) Ob nicht dies Orange, welches sich in den Trachten sowie in den Draperien der Wohnungen vornehmer Leute dieser Epoche so sehr geltend macht, als eine huldigende Anspielung auf das Haus Oranien zu betrachten ist?

[33]) Näheres über Zwaerdecroon im Aufsatz von P. Haverkorn van Rijsewijk. Oud Holland 1895. Bilder von ihm bei A. des Tombes in Haag, sowie in der Coll. Thieme.

Ueber die Bamberger Domsculpturen.

Von **Wilhelm Vöge.**

(Fortsetzung.)[1]

Die inzwischen von Goldschmidt veröffentlichten Studien[2] über die Stilentwickelung der romanischen Sculptur in Sachsen haben eine Ergänzung und — auf diesem Umwege — Bestätigung meiner Anmerkungen zu den älteren Bamberger Sachen gebracht. Denn auch durch Goldschmidt's Beobachtungen wird die grosse Bedeutung in's Licht gesetzt, welche die byzantinische Kleinkunst für die deutsche Monumentalsculptur dieser Zeit gehabt hat. Dabei muss von Fall zu Fall allerdings erst entschieden werden, ob es sich, wie möglicher Weise[3] in Hildesheim (Chorschranken in St. Michael, Adelog-Grabmal, Portallünette v. St. Godehard) um Benutzung byzantinischer Originalwerke oder, wie ohne Frage in Bamberg, um das Wiederauf- oder Fortleben älterer, seit langem im Abendlande acclimatisirter byzantinischer Richtungen handelt. Der auch in Sachsen vorhandene Drang nach Bewegung entbehrt hier (wenigstens bei den älteren Sachen) des für Bamberg so charakteristischen dramatischen Zuges und bemächtigt sich vornehmlich des Gewandzeugs. Es ist ein Fortschreiten von kunstvollem Linienschwung zum Schnörkel, zu Scharfbrüchigkeit und Unruhe. Haseloff, der die verwandten Stilerscheinungen auf dem Gebiete der norddeutschen Malerei schon früher studirt und mit

---

[1]) Vgl. Rep. f. K. W. 1899, 94 ff. Das späte Erscheinen dieses Aufsatzes ist z. Th. dadurch veranlasst, dass ich diejenigen Punkte, die ich ursprünglich in dieser Fortsetzung zu betonen gedachte, besonders die Ansicht von dem Schulzusammenhang der zwei Bamberger Ateliers, schon von Goldschmidt hervorgehoben sah. (DLZ 1898, 481 ff.) Später ergab sich dann allerdings, dass über die Bamberger Frage noch Manches zu sagen blieb, insbesondere zur Kritik der Reimser Sachen, ohne welche auch das Verhältniss des Bamberger Meisters zu Reims nicht klar gefasst werden kann. Natürlich gebe ich hier nicht mehr eine Kritik des Weese'schen Buches, sondern beschränke mich nach Möglichkeit auf die Mittheilung — und Sicherstellung — meiner eigenen Beobachtungen, welche diejenigen der Vorgänger theils ergänzen, theils zu ihnen im Gegensatz stehen.

[2]) Im Jahrbuch der Kgl. pr. KSS. 1900, 225 ff.

[3]) Sicher scheint mir das auch hier nicht.

byzantinischen Einwirkungen in Verbindung gebracht hatte,[4]) nimmt in den Handschriften schliesslich wieder einen Rückfall in rundlichere und weichere Formen wahr.

Er wie Goldschmidt betonen mit Recht, dass die starke Beweglichkeit der Nachahmungen einem eigenen lebensuchenden Triebe mit zu Gute zu rechnen sei; dies gilt auch von den Bamberger Reliefs und den französischen Gruppen.[5]) Unrichtig scheint mir allerdings, wenn Goldschmidt meint, dass ich dem gegenüber den Einfluss der (z. Th. bewegteren) frühbyzantinischen Kunst wohl zu hoch veranschlagt habe. Denn ich sprach nicht vom byzantinischen Einfluss im Allgemeinen, sondern ausschliesslich von jenem durch Weese aufgespürten courant d'art, der zugleich im südlichen Frankreich und in Bamberg nachweisbar ist; für diese weitverzweigte, in ihren Wurzeln auf gemeinsame Grundlagen weisende Gruppe muss ich aber an meiner Genealogie festhalten.[6])

---

[4]) Eine thüringisch-sächsische Malerschule des XIII. Jahrhunderts, Strassburg (Heitz) 1897, S. 288 ff., 343 ff.

[5]) Zu vgl. meine Bemerkungen von der altfränkischen Freude am Schnörkel bei dem Bamberger und der systematischen Verzerrung der Gewandmotive in Toulouse etc. a. a. O. S. 100, 104.

[6]) Zu meinem Aufsatz sei noch Folgendes nachgetragen. Der Muschelnimbus findet sich auch auf dem Verkündigungsrelief wie an der Gnadenpforte. — Swarzenski (Die Regensburger Buchmalerei, 1901, S. 17), der den byzantinisirenden Charakter der von mir zum Vergleich mit den Toulousaner Sachen herangezogenen Lorscher Elfenbeine (a. a. O. S. 101) zwar nicht bestreitet, auch zugiebt, dass Beziehungen der letzteren zu der Adahandschriftengruppe vorliegen, will in der Handschriftengruppe doch nur „für gewisse stilistische Eigenthümlichkeiten und einige Typen“ byzantinische Einwirkungen gelten lassen. Da die Handschriften für mich nur in zweiter Linie in Betracht kamen, brauche ich auf Swarzenski's Versuch einer Ableitung derselben hier nicht weiter einzugehen (vgl. bei ihm S. 7 f.); übrigens würde sein Weg nach Unteritalien führen, einen orientalischer Einwirkungen höchst verdächtigen Erdenwinkel. — Für die Lorscher Elfenbeine sei darauf hingewiesen, dass sich schon auf den oströmischen Consulardiptychen (z. B. dem des Rufinus Gennadius Probus Orestes (Westw. Fi. iv. 69. 70) aus Justinianeischer Zeit und dem des Anastasius (ebenda 60) jene weit aufgerissenen (übrigens eher orientalischen als antik-griechischen) Augen, die schlangenartig gelockten Haare (z. vgl. die Tychen auf dem Diptychon des Rufinus), die bauchigen Blätterkapitelle, die Vorerscheinung des Muschelnimbus, sogar schon die Umziehung der Medaillons mit einem Perlkranze findet. — Dass die von mir erwähnten Toulousaner Elfenbeine auf der Münchener Hs. Cim. 179 nicht ursprünglich zu dem (in Regensburg entstandenen) Codex gehört haben, geht aus dem Datum des Codex (nicht nach 1040, Swarzenski, a. a. O. S. 150) mit Sicherheit hervor, denn die Elfenbeine können nicht vor 1100 entstanden sein, vgl. auch Swarzenski S. 136. Hier wird noch bemerkt: „Für die Frage nach dem Stilproblem der älteren Bamberger Sculpturen und für die . . . aufgedeckten Beziehungen ihres Stiles zu Byzanz sei nachdrücklich auf analoge, wohl im Lande entstandene Elfenbeinsculpturen in Würzburg hingewiesen (Mp. th. fol. 68; th. qu. 1a; th. qu. 4).“ — Ich hatte in Hinblick auf die von

Denn es ist ganz unmöglich, die Sculpturen Gilabert's oder auch die burgundischen mit jenen (jüngeren) byzantinischen Arbeiten in Verbindung zu bringen, die Goldschmidt für das Adelog-Grabmal und das Relief an St. Godehard heranzieht.[7])

2. Eine Vorbemerkung über die Sculpturen des Strassburger Querhauses.

Es erfreut an Goldschmidt's Aufsätzen vor Allem die Klarheit, mit der hier für Sachsen die byzantinische und französische Einflusssphäre, jene mit ihrem Centrum in Hildesheim, diese mit ihrem Ausgangspunkt in Magdeburg von einander abgegrenzt werden. Das Zusammenspiel beider Elemente, wie es dann schon in Magdeburg selbst — nach Goldschmidt's Annahme auch in Wechselburg und Freiberg — in die Erscheinung tritt, ist in gleichem Maasse für den deutschen Süden charakteristisch, sowohl für die jüngere Bamberger Gruppe, wie für die bekannten Sculpturen am Strassburger Südtransept.

Auf Strassburg will ich hier daher mit einem Worte eingehen, ehe ich zu Bamberg zurückkehre.

Weese herangezogenen Sculpturen von Vézelay und Autun Beziehungen der Bamberger Sachen zur Bourgogne abgestritten; näher als jene scheinen Bamberg die von Weese aber nicht erwähnten, den Arbeiten in Charlieu verwandten, aber weniger flächenhaften Sculpturen an St. Julien de Joncy zu stehen, vgl. J. Virey, L'architecture romane dans l'ancien diocèse de Macon, 1892 Abb. Ich theile dies aber nicht mit, um eine Entdeckung zu machen. — Die Bemerkung, dass in den auf Schenkel und Leib sich findenden Faltenzügen zwischen Bamberg und Toulouse Analogien zu Tage treten, die durch den Hinweis auf gemeinsame Quellen vielleicht nicht ganz erklärt werden, war am Ende ein allzu weit gehendes Zugeständniss gegenüber Weese. Die Zurückführung auch der älteren Bamberger Sachen auf französische Quellen mag um der jüngeren willen etwas Verlockendes behalten, aber doch nur, weil der menschliche Geist nun einmal seiner Natur nach zur Vereinfachung der Dinge hinstrebt.

[7]) Uebrigens glaube ich nicht, dass das in der Hildesheimer Domgruft gefundene, aber seit Jahren im Kreuzgang aufgestellte Adelog-Grabmal, „der gleichen Künstlerhand" zuzuweisen sei, wie das Bogenfeld an St. Godehard; denn es ist von wesentlich schlechterer Qualität, was die Abbildung im Jahrbuch nicht erkennen lässt. Die auf dem Portalrelief trefflich gegebenen Ohren z. B. sind die partie honteuse des Grabmals. Obwohl die Sachen in der That verwandt sind, kann man das Grabmal höchstens etwa als Werkstatt bezeichnen; es liegt nahe, es für später zu halten; hierauf weist auch wohl die merkwürdig hohe, gewölbte Bildung der Mitra, die um 1190 kaum nachweisbar sein dürfte, die eher an 1250 denken liesse. Dass in Fällen, wo am Ort die künstlerische Kraft erlahmte, ältere Stilrichtungen im Mittelalter oft noch viele Jahrzehnte nachgelebt haben, ist bekannt; von einem zwingenden Datirungsgrund aus der Stilentwickelung heraus kann man hier eben schon wegen der Qualiltät nicht reden. Handelt es sich aber hier um den Spätling einer in Verfall gerathenen Werkstatt, so kann bei dem Grabmal natürlich auch von directem Studium byzantinischer Muster nicht die Rede sein.

Die Strassburger Sculpturen haben nach den Andeutungen Karl Franck's[8]) „mit Chartreser Werken so eingehende Beziehungen", dass sie als Werke „derselben Schule" bezeichnet werden müssen. Angespielt ist hier auf die Sculpturen der beiden Chartreser Vorhallen. In der That scheinen hier Beziehungen vorzuliegen. Denn ist der fliessende Chartreser Gewandstil auch weiter in Frankreich verbreitet, so sind mir doch keine französischen Werke bekannt, die Strassburg so nahe ständen, wie die Sachen in Chartres.

Ich habe selbst, besonders angesichts der Statue der Ste.-Modeste, wohl einmal das Gleiche vermuthet, aber ich war zugleich von dem Gegensatz der beiden Gruppen zu sehr überzeugt, als dass ich dem nachgespürt hätte. Denn mag sich der Strassburger Meister in Chartres gewisse Grundlagen seines Stiles und seiner Technik, z. Th. auch die Anregung zu seinen Compositionen geholt haben, seine Kunst ist doch eine strassburgisch-locale. Jene Chartreser Meister wollen durch die gehaltene Schönheit der Form, die monumentale Führung der Linie wirken, der Meister der Ecclesia und Synagoge geht, obwohl der neuen Schönheit voll, mehr auf Tiefe und Zartheit des Ausdrucks.[9]) Er legt in die Gesichter ein seelisches Leben, das, vom Spiel der Hände und Glieder fortgeleitet, den ganzen Körper zu umfliessen scheint. — Es sind also bei äusserer Aehnlichkeit andere Menschen, die hier begegnen.

Jene fein organisirten Naturen glauben wir vor uns zu sehen, deren tief erregbares Seelenleben am Körper zu zehren scheint; man sehe besonders die durchgearbeiteten, vergrämten Apostelköpfe. Die zarte Behandlung der Gewänder, die wie ein Schleier die schlanken Formen umkleiden, verstärkt den Eindruck des Durchgeistigten.

Die Wirkung ist eine intimere. Man denke sich diese rührende Klage um den Leichnam der Madonna auf das Mitteltympanon der nördlichen Vorhalle in Chartres (unterhalb der Krönung) eingesetzt, wo die gleiche Darstellung Platz fand. Die gedrängte Strassburger Composition würde neben dem wirkungsvolleren architektonischen Aufbau, dem wahrhaft schwungvollen Rhythmus der Linienführung, der die Chartreser Krönung der Madonna auszeichnet, wohl etwas verlieren, aber zugleich angesichts der so weit kühleren Haltung der französischen Figuren, wie von geheimnissvollen Feuern erwärmt, hervorleuchten. Zwar ist zu erwägen, dass sich in Strassburg die Darstellung in einer Lünette findet, womit eine Concentration der Gruppe gegeben war. Aber ein Meister der Ile-

---

[8]) In dieser Zeitschrift, 1899, 106.

[9]) Vgl. dazu sehr richtig Kurt Moriz-Eichborn, Der Sculpturencyklus in der Vorhalle des Freiburger Münsters und seine Stellung in der Plastik des Oberrheins, Strassburg (Heitz), 1899, S. 91 f., wie das Capitel: Individualismus und Germanismus, S. 147 ff. Es ist schade, dass dieses Buch dem offenbar talentvollen Verfasser so gar plötzlich ins Riesenhafte angewachsen ist, es enthält zur künstlerischen Kritik der Freiburger und Strassburger Sculpturen auch über ihre Deutung und Entstehungszeit viel Zutreffendes.

de-France würde auf diesem Bogenfeld eine Darstellung in Figuren so grossen Maassstabes wohl überhaupt nicht unternommen haben. Der Gegensatz liegt also tiefer. Die französische Frühgothik hat immer in erster Linie die monumentale Wirkung im Auge; sie dämpft daher ganz bewusst die stärkeren Accente, stimmt den lauten Schmerz zu milder Trauer, zu würdevoller Fassung herab; diese Ruhe ist es, die sie der griechischen Antike bisweilen so nahe verwandt erscheinen lässt.[10])

So stellt sie denn auch der hochdramatischen byzantinischen Auffassung der Beweinung der Madonna in Chartres eine weit temperirtere entgegen, während umgekehrt in Strassburg die Leidenschaftlichkeit des byzantinischen Vorbildes zum Erwecker der eigensten künstlerischen Instincte geworden ist. Dies ist der Punkt, auf den ich hier kommen wollte: wir haben in Strassburg ein Durcheinandergehen byzantinischer und französischer Elemente wie in Norddeutschland, wie in Bamberg, wo in der jüngeren von Reims beeinflussten Gruppe die ältere byzantinisirende noch nachwirkt. In allen drei Gruppen sehen wir von Byzanz Impulse zu grösserer Lebhaftigkeit der Auffassung ausgehen, in Sachsen mit einem zunächst mehr äusserlichen Effect: die Dramatik verschäumt in der Gewandung; in Bamberg (ältere Gruppe) und Strassburg mit in das Innerste der Seele gehenden Wirkung: die eigenthümlichsten Kräfte des deutschen Genius sind hier durch das byzantinische Vorbild in Fluss gebracht.

Für die Strassburger Bildwerke habe ich es schon früher einmal ausgesprochen, dass wahrscheinlich byzantinische Einflüsse mit in Betracht kommen möchten [11]): Diese Annahme steht mit den Beobachtungen Franck's nicht im Widerspruch. Erstens ist es nämlich für mich keine Frage, dass auch die verwandten französischen Sachen mit byzantinischen Elementen durchsetzt sind, wenngleich der Zusammenhang hier kaum noch spürbar ist. Denn schon diese Typen mit den oft auffallend niedrigen Stirnen [12]), mit den kleinen Löckchen am Scheitelansatz, der eingefallenen Wangenbildung bei den Männern, dem für byzantinische Köpfe verschiedenster Richtungen so charakteristischen, eigenthümlich vornehmen Ausdruck, der durch die hochgezogenen Nasenflügel hineinkommt — mit dem langen lockeren, vorn in weiten Ringeln auf die Schultern gleitenden Gelock der Haare [13]) verrathen trotz ihres zugleich frühgothisch-französischen Charakters noch den Zusammenhang mit der mittelalterlich-

[10]) Tympanon des Pariser Marienportals u. s. w.

[11]) In dieser Zeitschrift, 1894, 281 f.; Moriz-Eichborn verhält sich dazu skeptisch, a. a. O. S. 378; er führt ebendort an, dass schon Dumont, La Chathedrale de Strasbourg, Paris 1871, 6 ff. dieselbe Ansicht äusserte.

[12]) Vgl. besonders die Apostel am Südtransept, Phot. Mieusement No. 1455, auch die Seligen auf dem Jüngsten Gericht (Phot. Giraudon M. T. 101), wo genau das vorliegt, was ich weiter unten als byzantinische Kopfform noch genauer kennzeichnen werde.

[13]) Vgl. die Ste. Modeste; in Strassburg Ecclesia und Synagoge; ganz die gleiche Lockenbildung auf byzantinischen Elfenbeinen häufig.

byzantinischen Weise. In Strassburg ist dieser Zusammenhang an einzelnen Stellen noch deutlicher, besonders z. B. bei dem Engel l. auf der Krönung der Madonna. Man vergleiche nur einmal diesen Engelskopf mit byzantinischen Engelsgesichtern, selbst auf solchen byzantinischen Arbeiten, die ihrer Richtung nach hier nicht in erster Linie in Frage kommen [14]). Man wird hier nicht nur in der (ja auch in Bamberg vorhandenen) Applattung des Vorderkopfs [15]), in dem spiralenhaften Haargelock, in der auffallenden Vollwangigkeit wie in den gleichsam von der Seite sich einbohrenden Nüstern, sondern auch in dem vollen, fast aufgeworfenen Munde, in der scharfen Herausmodellirung des Kinnes, endlich in der von den Nasenflügeln am Munde vorbei laufenden deutlich sich abzeichnenden Eintiefung eine so weitgehende Uebereinstimmung mit jenen entdecken, dass es kaum noch nöthig ist, den schmucken Muschelnimbus hervorzu heben, der gleichsam nur das äussere Erkennungszeichen abgiebt.

Kann es schon hiernach scheinen, als habe der Strassburger Meister, wenn auch gesättigt mit französischen Eindrücken, doch zwischendurch den Blick seinerseits auf Byzantinisches gerichtet, so wird für mich diese Annahme zur Gewissheit angesichts der lebhafteren Accente des Ausdrucks, welche, wie gesagt, die Strassburger Werke auszeichnen: In der Strassburger Darstellung des Todes der Madonna ist der deutliche Reflex jener leidenschaftlichen Gebärden, die in den Apostelgruppen byzantinischer Darstellungen der Scene geradezu gehäuft sind; am Merkwürdigsten wohl ist der bartlose Johannes, der jenes byzantinische Motiv der klagend (mit der äusseren Fläche) sich gegen den Kopf legenden Hand zeigt, in einer „moderner" anmuthenden Umbildung zwar, aber noch erkennbar. Das vielleicht bekannteste byzantinische Elfenbein mit dem Tode der Madonna in der Münchener Bibliothek [16]) hat gerade bei einem bartlosen Apostel dasselbe Motiv, daneben auch die anderen in Strassburg sich wiederfindenden, das in den Bart Greifen, und jenes krampfhafte Anpressen der Hand an das Gesicht, wie es in Strassburg der Bärtige links zeigt. Erwägt man daneben, dass hier auch die für byzantinische Einflüsse symptomatische Einbettung [17]) des Armes in die Mantelschlinge begegnet, während in der Chartreser Darstellung dieses Motiv nicht hervortritt — hier kommt l. sogar ein auf der Schulter genestelter Mantel vor [18]) — so darf man wohl sagen,

[14]) Citirt sei hier gleich die Darstellung des Todes der Maria auf der Hs. der Münchener Staatsbibliothek Cim. 58; vgl. die Engelköpfe.

[15]) Ueber das, was damit gemeint ist, vgl. unten.

[16]) Auf Hs. Cim. 58; hingewiesen sei übrigens auch auf die auffallend gekrümmte Nase des Strassburger Johannes.

[17]) Nach Dobbert; das Motiv wiederholt sich am Engelpfeiler, auch auf dem diesem Atelier zugehörigen Relief in der Thomaskirche, ist also in besonderem Maasse für diese Gruppe charakteristisch!

[18]) Man beachte, in wie discreter Weise bei dieser Figur das Motiv der verhüllt zum Kopfe erhobenen Hand gegeben ist; es ist garnicht der Moment des (schmerzerfüllten) Anpressens selbst, sondern die Vorstufe, das Erheben der Hand dargestellt.

dass jene Darstellung der byzantinischen Quelle noch weit näher ist als die französiche. Wunderlich genug, dass man sich angesichts der Strassburger Sachen an Niccolò Pisano erinnert fand, mit dem sie garnichts zu thun haben, es sei denn insofern als auch dieser trotz seinen Studien nach antiken Sarkophagen auf der Spur christlich-byzantinischer Kunst gewandelt ist [19]).

Man könnte nach alle dem zu der Ansicht neigen, dass die den Quellen noch näher stehende Strassburger Kunst nur aus *diesen* geschöpft, also zu den französischen Sachen keine Beziehung habe; doch machen es andere Erwägungen wahrscheinlich, dass hier Französisches und Byzantinisches durcheinanderging.

Dass die in der Wucht und Intensität ihres Ausdruckes derbere, in ihren Wurzeln ebenfalls auf byzantinische, wenngleich frühere Richtungen zurückweisende Bamberger Kunst in dem späteren Bamberger Stile — trotz der Aufnahme der Reimser Gothik — noch nachklingt, werde ich unten genauer darlegen, unter Anderem z. B. an der auch bei dem Meister der Adamspforte [20]) noch bemerkbaren byzantinischen Kopfform. Von Weese werden diese Zusammenhänge geleugnet; er sieht hier eine Kluft und hat seine Ansicht Goldschmidt gegenüber in dieser Zeitschrift nochmals vertheidigt. Ich glaube, mit Unrecht; auf eins sei hier gleich hingewiesen, ich meine den Drang nach lebhafterer Bewegung, der einzelne der jüngeren Bamberger Arbeiten vor den doch zugehörigen Reimser Figuren auszeichnet, z. B. die „Sibylle“ [21]). In der Gespanntheit ihres Wesens verräth sie ihre Stammverwandtschaft mit den Aposteln und Propheten des Altmeisters, sie ist nach einem neuen Ideal geformt, aber noch aus dem alten Holz geschnitzt. Man gehe in's Einzelne, und man wird auch dann die Verwandtschaft wahrnehmen. Die scharfe Wendung des Hauptes über die Schulter kommt bei dem älteren Meister immer wieder vor, am bedeutensten auf dem in seinem Werthe so arg verkannten Tympanon der Gnadenpforte [22]); auch der Contrast der unteren und oberen Körperhälfte findet sich — nur in weit schärferer Form — bei dem Georgenchor-Meister, wie endlich jenes steile Emporheben der vom Mantel verhüllten Hand [23]). In der halb vom Rücken gesehenen nackten

---

[19]) Besonders in den Compositionen.

[20]) Aus mancherlei Gründen mag diese Bezeichnung den Vorzug vor der von Weese vorgeschlagenen Bezeichnung: „Meister der Heimsuchung“ verdienen; denn erstens benennt man doch einen anonymen Meister meist nach seinem Hauptwerke, die beiden Figuren der Heimsuchung sind zudem nicht einmal durch die Art ihrer Aufstellung als zusammengehörig charakterisirt worden. Endlich: wie sollen wir den Meister der Reimser Heimsuchung von dem der Bamberger unterscheiden? „Meister der Adamspforte“ weist zudem gleich auf das Local hin.

[21]) Diese Bezeichnung ist der Deutlichkeit halber hier beibehalten worden; ebenso: der „Reiter“.

[22]) Bei dem hl. Georg.

[23]) Der Apostel l. am Nordportal, gleich neben dem Matthäussymbol.

Figur am Papstgrabe[24]), die den Kopf hinter sich wendet, zeigt sich ebenfalls der Nachhall jener kühnen Posirung, der für den älteren Bamberger Meister in so hohem Grade charakteristisch ist. — Wir haben also noch in der jüngeren Bamberger Gruppe das Fortfluthen jenes erregteren Wellenschlags, der, wie es scheint, vom Orient aus in die biblischen Vorwürfe gekommen war.

3. Neues zu Bamberg und Reims.

Ueber den Strassburger Sculpturen liegt der volle Abglanz frühgothischer Schönheit; was hier vor uns steht, ist eine so glückliche Verbindung französischen und deutschen Kunstgeistes, wie sie nur auf der Grenzscheide beider Nationen möglich war. Der Fall Reims-Bamberg ist pikanter;[25]) er liegt verwickelter, und doch vermag man klareren Einblick zu nehmen; der Anschluss ist im Einzelnen enger, ängstlicher möchte man sagen, der Abstand im Ganzen beträchtlich grösser; es spielt dabei nicht nur die nachwirkende Lebenskraft der älteren Bamberger Richtung ihre Rolle, sondern auch der stärkere Gegensatz der Rassen und der Persönlichkeiten.

Der Nachweis der „Vorbilder“, oder — um dieses irrigen Auffassungen Spielraum lassende Wort zu meiden — der Nachweis der Eindrücke von Kunstwerken, die bei einer künstlerischen Leistung mitbestimmend eingewirkt haben, gewährt uns im Mittelalter, was uns in späteren Perioden auch wohl Studienblätter und Skizzen verschaffen: einen genaueren Einblick in die Vorgeschichte heute halb verblasster künstlerischer Schöpfungen; ja er führt uns bisweilen tiefer in diese ein, als es meist die Entwürfe vermögen, denn er wirft noch auf jene dunkle Zeit der Befruchtung seinen dämmerhaften Schein, die verstreichen musste, ehe der Meister den ersten Entwurf zu Papier brachte.

Darum haben diese Untersuchungen ein doppeltes Interesse. Sie schlagen die Brücke zwischen oft weit auseinander liegenden Werken und stellen die historischen Zusammenhänge her. Aber sie führen auch in die Tiefe; sie sollen die Folie abgeben, von der sich das Originale dann — oft wunderbar scharf — abzeichnet.

Es mag gestattet sein, für Bamberg und Reims noch auf Einzelnes hinzuweisen. So ist ohne Frage das Bamberger Jüngste Gericht fast ganz aus Motiven zusammengestellt, die den beiden grossen Tympanen am Reimser Nordtransept entnommen sind, nur dass der weit jüngere deutsche Meister sich bemüht hat, Alles dramatischer zu geben. An sich ist es nicht ohne Interesse, festzustellen, dass der Bamberger auch diesen älteren Reimser Sachen seine Aufmerksamkeit geschenkt hat, die zu der Zeit, wo

---

[24]) Abb. bei Weese, Der Dom zu Bamberg, München 1898, S. 8. Die Figur ist wohl ein Paradiesfluss, worauf ich zurückkomme.

[25]) Dass ich den Dehio'schen, von Weese weiter verfolgten Entdeckungen im Allgemeinen zustimme, habe ich schon in meinem ersten Artikel ausgesprochen a. a. O. S. 94 f.

er in Reims war, schon mehrere Jahrzehnte an ihrem Platze stehen mochten. In der That waren für Jemanden, der von der älteren Bamberger Schule herkam, auch diese frühen Reimser Sculpturen neu und anregend genug. — Doch ich muss den nicht gleich wahrnehmbaren Zusammenhang hier kurz erläutern.

In Reims erscheint — wie in Bamberg — der thronende Christus zwischen den knieenden Gestalten der Maria und Johannes des Täufers (statt des Evangelisten);[26] dies haben z. B. weder Paris noch Amiens, weder Bourges noch Chartres.

Der Bamberger Christus verräth ein eigenthümliches Schwanken. Es scheint, dass dem Meister der Typus des nackten, nur mit dem Mantel bekleideten Auferstandenen etwas Fremdartiges war. Denn er enthüllt nur Christi rechte Seite und den Arm, was bei seiner Tendenz zum Nackten doppelt auffällt. Es lag wohl auch für das Tympanon des Fürstenportals — wie ja jedenfalls für das Gewände — noch ein Entwurf des älteren Bamberger Meisters vor. Der Typus des gewandeten Christus, den dieser zeigen mochte, blickt vielleicht noch hindurch. Merkwürdig ist, dass der Halsausschnitt des Gewandes angegeben ist, während man vergebens nach dem rechten Aermel sucht.

Bei den Knieenden kann man in den zwischen den Armen tief herabhängenden Mantelpartien, bei der Maria auch in der Art, wie die Fussspitze unter dem Mantelsaum hervorsieht, noch den Zusammenhang mit Reims erkennen; auch sieht schon hier der Johannes mit geöffneten Lippen zu Christus auf, ihn anrufend!

Dem Bamberger lag vor Allem an der Schilderung der Seligen und Verdammten.[27] Bemerkenswerth dieses mit den realistischen Tendenzen Hand in Hand gehende Sichvordrängen der Nebenfiguren! Um für sie mehr Raum zu schaffen, brachte der Bildhauer Maria und Johannes nicht neben, sondern unterhalb Christi an, in der Weise, wie sonst Stifterfiguren erscheinen (zu vergleichen auch das Tympanon mit thronender Madonna); sie erfassen mit den ausgestreckten Händen flehend Christi Füsse. Angesichts des Reimser „Vorbildes“ sehen wir deutlich, wie ihm diese Erfindung aus den ganz veränderten Raumbedingungen erst aufgegangen ist, mit denen er rechnen musste. — Für die Gruppe der Verdammten hat dem Bamberger ohne Frage eine Skizze nach der entsprechenden Gruppe des Reimser Tympanons (unterster Streifen) vorgelegen, allerdings ist, wie gesagt, die

---

[26]) Bekanntlich eine unter dem Namen der Deësis gehende byzantinische Composition; vgl. über die gothische Umgestaltung derselben Haseloff a. a. O. S. 181. Dass diese schon in Bamberg vorliegende Umgestaltung auf deutschem Boden vor sich gegangen sei, hat Haseloff nicht gemeint, er lässt dies vielmehr auch in seinem Buche (a. a. O.) dahingestellt; thatsächlich liegen also die Wurzeln für Bamberg in Frankreich.

[27]) Die Apostel zu vermissen (so Weese, Die Bamberger Domsculpturen, S. 114), ist nicht berechtigt, sie sind ja an den Wänden angebracht, auch die Propheten; die französische Gothik hilft sich ebenso.

Bamberger Gruppe bewegter gegeben[28]). — In der Darstellung der Seligen bildet die Hauptgruppe jener fälschlich unter dem Namen der Kunigunde gehende Engel,[29]) der, einen Auferweckten an der Hand führend, auf Christus zuschreitet; diese Gruppe findet sich in Reims (sogar zweimal) in jener anmuthigen Darstellung des Abraham, dem die Engel die Seelen zuführen; letzterer hat in Bamberg einen Unterschlupf an den Laibungen gefunden. Auffallend ist auch, dass in beiden Darstellungen zwei verschiedene Engeltypen durcheinander gehn, solche mit frauenhaft langen Haaren und andere mit im Nacken abgeschnittenen Locken (zu vergl. besonders der Engel mit Weihrauchfass im zweiten Streifen in Reims). — Der Bamberger giebt das Alles, wie gesagt, in einem entwickelteren Stile, in dem die jüngere Reimser Kunst mit den alten Bamberger Localtraditionen eine Verbindung eingegangen ist; aber bei der Fülle der einander entsprechenden Motive — dies und das könnte man noch hinzufügen — ist der Zusammenhang dennoch erkennbar. — Es ist bemerkenswerth, dass der deutsche Meister eine Composition in so grossen Figuren auf dem engen Raume überhaupt unternimmt; er erweist sich hierin als der Verwandte des Strassburgers. Und hier wie dort auch dieselbe Ausflucht: Wo an den Seiten die grossen Figuren in Collision gerathen mit dem schräg aufsteigenden Bogenlauf, bringt man leidenschaftlichere Posen, die sich dem Rahmen einordnen lassen, so rechts den heulenden König, der sich in seinem Schmerz weit nach hinten überlegt, während sein glücklicherer Rivale zur Linken in einer komischen Mischung

[28]) Es erscheint jedoch beide Male ein Engel, in der rechten ein Schwert, die Linke dem Letzten im Zuge der Verdammten auf die Schulter legend; dieser wendet sich um, nun, fast von vorn erscheinend, die Hände wehklagend zusammenpressend. Dass das Costüm nicht das Gleiche ist, spricht, glaube ich, hier nicht gegen den Zusammenhang. Am Gürtel der Reimser Figur hängt ein Sack, unter den zunächst stehenden Figuren fällt (als zweiter) ein kahlschädeliger Mönch auf; diese Motive haben dem Bamberger wohl die Anregnng zu seiner Figur des Kahlschädels mit dem Geldbeutel gegeben. Auch für den die Zunge aussteckenden Teufelskopf bietet dieses und das anstossende Reimser Tympanon (mit der Legende des Remigius) die Unterlagen; dem Mittelstreifen dieses Letzteren scheint die Idee zu der schreiend mit beiden Händen sich an den Hals fahrenden Figur entnommen zu sein; die beiden nackend aus den Särgen Steigenden zu Christi Füssen — an sich nicht mehr charakteristisch — finden sich in Reims ebenfalls, beide im mittleren Theil des sich hier weit ausdehnenden Streifens der Auferstehenden.

[29]) Weese hält an der alten Deutung fest; dass es aber ein Engel ist, zeigt ein Blick auf die daneben stehende Gestalt mit dem Kreuze. Wäre eine Kunigunde gemeint, so würde sie durch die Krone und das Zeitcostüm als solche charakterisirt sein; das ist ausser Frage; schon Schiller war bekannt, dass die Könige in der ma. Kunst selbst mit der Krone ins Bett zu steigen pflegen. Zudem ist auch der König, den sie an der Hand führt, kein Kaiser Heinrich, sondern nur der Repräsentant seines Standes. Kaiser Heinrich wäre in Bamberg sicher bärtig dargestellt, zu vgl. dazu meine Ausführungen, Malerschule um das Jahr 1000, S. 22 ff.

von Scheu und Behendigkeit, sich duckend, herbeigehüpft kommt. Besonders gut dem Raum angepasst ist auch die adorirende Gestalt ganz links. — Weese sagt von dem Bamberger Werk,[30]) der seelische Ausdruck bewege sich in maassvollen Grenzen, die Ausbrüche von Schmerz und Verzweiflung seien gemildert, die Freude der Seligen nur eine gelassene Ruhe. Dies mag so scheinen, wenn man weit spätere Darstellungen dieser Art in's Auge fasst; in Wirklichkeit war die grösste Lebendigkeit des Ausdrucks gerade das, worauf es der Bamberger abgesehen hatte; man vergleiche nur die Feierlichkeit und Ruhe, mit der auf dem (schon der Hochgothik zugehörigen!) Tympanon von Bourges die Seligen in das Thor der Ewigkeit einziehen. Gerade diese späte französische Composition lässt erkennen, dass es sich bei der Bewegtheit der Bamberger Darstellung noch um etwas anderes als den Gegensatz der Zeiten handelt.

Die Sculpturen des Reimser Nordtransepts sind, glaube ich, auch bei einzelnen Bamberger Statuen mit im Spiele gewesen, ich meine den Petrus und den hl. Dionysius. Der Petrus ist allerdings in dem Motiv des Mantels, wie in der charakteristischen Schrittstellung sichtlich eine vereinfachte, etwas timidere, z. T. „mit Fleiss“ abgewandelte Wiederholung des Kaisers Heinrich; in dem knäuelartig gebauschten Mantelende über der Hand klingt ein Motiv der Elisabeth-„Sibylle“ nach. Dass der Meister hier diese Dinge wiederholt, zeigt, möchte ich meinen, seine Verlegenheit[31]). Von dem älteren Bamberger Atelier war zwar Petrus oft genug dargestellt worden, er war ja der Hauptheilige der direct dem päpstlichen Stuhle unterstellten Bamberger Kirche, als deren Titelheiliger er in den Urkunden nicht selten allein genannt wird. Aber diese älteren Petrusdarstellungen (deren wir heute noch drei vor Augen haben) waren zu alterthümlich; hiermit war wenig anzufangen. Das Gleiche galt aber auch von den Aposteln, die der Meister in Reims gesehen und, wie ich glaube, auch skizzirt hatte; die unterhalb des Reimser Jüngsten Gerichtes angebrachten sechs Apostelstatuen sind nämlich noch etwas älter als dieses selbst, sie gehören zu den frühesten Figuren, die für die Kathedrale überhaupt gearbeitet sind. Hier lagen also die Dinge für den Bamberger ähnlich wie bei dem Jüngsten Gericht, er musste seine Skizze in seine an den späteren Reimser Sachen gebildete entwickeltere Formensprache übersetzen. Im Uebrigen bieten nun aber die Reimser Apostel für die Bamberger Figur eine geradezu vollständige Erklärung. Vor Allem zeigt sich die Verwandtschaft in den Köpfen. Auch der Reimser Petrus hat das üppige Gelock von Bart und Haar, dabei ist bemerkenswerth, wie sich der Bart unterhalb des Mundes förmlich verbäumt; die Stirn ist breit und vorgebaut, sie zeigt, hier und da, eine über die ganze Breite gehende feine Fältelung!

[30]) A. a. O. S. 115.

[31]) Ein wenig nach Verlegenheit sieht auch das über die linke Hand herabhängende Tuch (?) aus oder ist damit ein weiter Aermel (des Uebergewandes) gemeint? — [Erneute Prüfung des Originals liess keinen Zweifel, dass unklare Vermischung des Aermels mit dem Mantel vorliegt.]

Die Brauen ziehen sich zusammen, die Nase springt stark heraus. Auch das scharfbrüchige, merkwürdig unruhige Gefälte des Gewandes auf der Brust findet nun seine Erklärung, vor Allem aber auch die Postirung! Der Petrus (wie der Adam daneben) steht noch wie die französischen Apostel auf den aus dem Säulenschaft herauswachsenden Vorsprüngen, während der von der Reimser Fassade herkommende Kaiser Heinrich auch den hier sich findenden architektonischen Baldachin als Sockel erhalten hat! Dieser an sich unmotivirte Wechsel — denn hätte nicht der hl. Petrus mindestens auf eine ebenso monumentale Gestaltung des Sockels Anspruch gehabt, als der Kaiser? — findet seine Erklärung in dem alterthümlichen Charakter des französischen Vorbildes[32]. — Der Bamberger hat seiner Gestalt ein grosses Kreuz in den Arm gegeben; das Gleiche zeigt in Reims der dort links neben dem Petrus stehende Andreas; die Rechte liegt in Reims geschlossen vor der Brust (wie in Bamberg), das Motiv des Schlüssels, das die älteren Bamberger Darstellungen alle zeigen, findet sich nicht; es fehlt auch in Reims.

Man hat wunderlicher Weise in dem Vorkommen des hl. Stephanus am Bamberger Adamsportal einen Beweis für die Beziehungen der Bamberger Bischöfe zur Erzdiöcese Besançon gesehen[33], eher hätte man noch bei dem im Ostchor aufgestellten, sein (ergänztes) Haupt in den Händen haltenden Bischof Dionysius auf Frankreich kommen können. Doch liegt auch hier sichtlich ein localer Anlass vor. Bekanntlich behauptete Regensburg, die Reliquien des Heiligen zu besitzen. — Es ist wahrscheinlich, dass die Anregung zu der Gestalt von den Nicasiusdarstellungen der Reimser Kathedrale ausgegangen ist. In Betracht kommt hier die an dem schon erwähnten Remigiusportale sich findende Statue. In den eigenthümlich

[32]) Es ist dabei gleichgültig, ob in Bamberg die Vorsprünge mit Blättern verkleidet sind, was sich, zwar nicht bei einer Statue, aber doch bei Relieffiguren der älteren Bamberger Schule ähnlich findet (Tympanon der Gnadenpforte), in Reims dagegen die anthropomorphe Bildung sich zeigt; nur um den Wechsel im System der Sockelbildung handelt es sich.

[33]) Weese a. a. O. S. 126. Hieran sieht man einmal recht deutlich, dass man mit historischen Beziehungen eigentlich Alles beweisen kann. Das Vorkommen dieses Hl. am Adamsportal hat selbstverständlich einen durchaus localen Grund. Schon Heinrich und Kunigunde hatten in Bamberg dem ersten Märtyrer eine Kirche gegründet, deren Weihe im Jahre 1020 stattfand. Diese Kirche existirt noch jetzt. Die Bamberger Bibliothek besitzt noch heute in dem Codex A. II. 42. eine reich illustrirte Hs. der Apokalypse (nebst Evangelistar), die glaubwürdiger Ueberlieferung nach dem Collegiatstift St. Stephan von den kaiserlichen Stiftern geschenkt wurde. Vgl. Vöge, Malerschule um das Jahr 1000, S. 139 f. Besonders die Kaiserin hatte St. Stephan mit Schenkungen bedacht, ihr schrieb man später die Gründung allein zu, an ihrer Seite steht der Heilige an der Adamspforte. Dass die Wahl auf ihn fiel, mochte daran liegen, dass dem hl. Michael und Georg schon von dem älteren Meister Darstellungen gewidmet waren, auch passte der erste Märtyrer hier vielleicht besser in den Zusammenhang (Petrus, Die Voreltern).

plumpen Proportionen erinnert diese (und die gegenüberstehende Remigiusstatue) sehr auffallend an die Bamberger; zu vgl. auch den erhobenen l. Arm der Remigiusfigur.

Was sich also für uns hier Neues ergeben hat, sind die Beziehungen des Bambergers zu den Sculpturen der beiden grossen Portale am Reimser Nordtransept.

Es ist bei ma. Sculpturen von Vortheil, stets auch dem architektonischen Nebenwerk einen Blick zu gönnen. Die Bildung der den grossen Portalfiguren als Fussgestell dienenden Sockel zeigt in Frankreich selbst bei ausgedehnten Anlagen wie z. B. in Amiens, sofern sie ohne Unterbrechung und unter einer Leitung entstanden, eine überraschende Einheitlichkeit. Wenn sich in Reims an den Plinthen des Westportals kleinere Unstimmigkeiten zeigen, so deutet das, wie ich glaube, jedesmal auf einen Wechsel des Meisters hin, die Sockel lassen sich hier — wie die zugehörigen Statuen — in Gruppen ordnen. So wird das Studium dieser Nebendinge hier zu einem wichtigen Hülfsmittel der Stilkritik. Der Uebergang von einem Sockel-System zum andern aber, der sich am rechten Portal findet, erklärt sich hier aus der Einordnung weit älterer Theile.

In Bamberg dagegen springt ein und derselbe Meister fast mit jeder Figur zu einem neuen Sockelmotiv über. Reflectirt sich darin, wie schon angedeutet, die Unstimmigkeit seiner Quellen, so zeigt sich hier andererseits — in geradezu amüsanter Weise — jener deutsche Trieb in's Einzelne, der die Rücksicht auf das Ganze aus dem Auge lässt; daneben das Verlangen, in diese Nebendinge einen sinnvollen Bezug hineinzutragen. So schwebt der verklärt lächelnde Stephanus auf einem Wolkenpolster, der nackte Adam dagegen steht nicht übel auf den aus dem Säulenschaft, gleich Aststümpfen, hervorstehenden Fussstützen. Nur der Kaiser hat eine mit Ausbauten, Thürmchen und Zinnenkranz ausgestattete, zugleich schmuck und trutzig dreinschauende Plinthe erhalten; die weichen Falten des leise aufstossenden Gewandes der Kaiserin dagegen schmiegen sich — nicht ungeschickt — um den glatten Wulst einer kelchförmigen (kapitälartigen) Konsole, die mit释 vieltheiligen, schlichten Blättern umkleidet ist. Auch der die Statue krönende Baldachin zeigt ausschliesslich aus der Kreislinie genommene Aufbauten (Thürme und Rundbauten), was bei den fünf anderen nicht wieder vorkommt. Der Künstler hat hier durch den weichen (rundlichen) Charakter der Formen diese architektonischen Zuthaten auf den Grundton der Statue zu stimmen gesucht! — Die Eva tritt auf einer harten, felsigen Erdscholle dem auf der Wolke schwebenden Heiligen gegenüber; aber — wie zum Troste — zeigt der übrigens reicher als die anderen ausgestattete Baldachin ihr zu Häupten jedesmal eine schmucke Blume an den unteren Endigungen der Spitzbogen, was sich sonst nirgends wiederfindet. Man sieht, hier ist viel deutsches „Gemüth“ in diese Dinge hineingetragen[34]).

[34]) Man kann diese Beobachtungen noch fortspinnen, z. B. stimmt der Baldachin des hl. Dionysius in seiner schweren quadratischen Bildung vorzüglich

Vergleicht man den Baldachin-Sockel des Kaisers Heinrich mit dem Fussgestell der zugehörigen Reimser Prophetenstatue, so zeigt sich hier keinerlei nähere Beziehung, der Reimser Sockel ist weit weniger reich, auch von ganz anderen Profilen — die auf's Grosse gehenden Reimser Fassadenmeister geben sich mit derartigen Bagatellen nicht mehr allzu eingehend ab; eine ähnlich reiche und auch verwandte Bildung zeigt an der Fassade nur eine im Kopftypus noch den ältesten Fassadenstatuen verwandte bärtige Königsfigur (rechts der Elisabeth, es ist offenbar David)[35]) und es wäre möglich, dass der Bamberger diesen Sockel gezeichnet und benutzt hätte. Ich glaube aber, dass er sein Vorbild überhaupt nicht an der Fassade, sondern in der Höhe der grossen Rosen, am Reimser Südtransept gefunden hat, wo er (nach Weese's Beobachtung) die Figuren der Ecclesia und Synagoge (auf dem Gerüst) skizzirt zu haben scheint. Hierauf bringt mich die eigenthümliche Gestaltung des Sockels der Kunigunde. Diese kelchartigen, meist mit langen, vieltheiligen Blättern geschmückten, oben in der Kreislinie verlaufenden Consolen haben nämlich die in Reims an den Oberwänden neben den Rosen angebrachten Figuren: am Südtransept die genannten Allegorien der Kirche und Synagoge, am Nordtransept Adam und Eva; ja, bei der grossartigen Einheitlichkeit, mit der dieser wahrhaft majestätische Bau trotz grosser Intervalle durchgeführt wurde, ist noch bei den dem XIV. Jahrhundert (?) gehörigen Colossalfiguren neben der grossen Rose der Westfassade dieselbe Bildung beibehalten. Am Südtransept scheint sie der Bamberger studirt zu haben, und hier hat er, scheint es, an dem Baldachin der Synagoge auch die Idee zu seinem

---

zu der vierschrötigen Gestalt darunter. Der Künstler hat hier dem Baldachin den Laon-Bamberger Glockenthurm als Bekrönung gegeben. Vielleicht hiesse es aber doch zu weit gehen, wollte man in diesem französischen Thurmgehäuse eine Anspielung auf die französische Herkunft des Heiligen sehen. Immerhin ist das möglich.

[35]) Bei dieser Gelegenheit gleich einiges zur Deutung der Statuen des Reimser Hauptportals (gegenüber Weese a. a. O. S. 160, Anm. 194). Der in Bamberg für den Kaiser Heinrich benutzte „Mann mit dem Odysseuskopf" kann deshalb kein König Salomo sein, weil er überhaupt gar kein König ist; er trägt dieselbe zipfelige (jüdische) Mütze, wie der Joseph rechts daneben und ist entweder ein Vertreter der Sippe Christi (noch zu der Darstellung im Tempel gehörig), oder ein Prophet. Der Salomo steht in Reims auf der anderen Seite des Hauptportals, neben dem ältlicheren David; er tritt an der Stirnseite des zwischen den Portalen vorspringenden Strebepfeilers der Königin von Saba symmetrisch gegenüber; man studire auch die einander correspondirenden Sockel-Darstellungen bei diesem Figurenpaare. Salomo ist hier jugendlich, aber bärtig gebildet; man schwankt im XIII. Jahrhundert, wie schon im XII., zwischen bärtigem und bartlosem Typus, in Reims ist er übrigens schon im XII. Jahrhundert bärtig nachweisbar, in der (bezeichneten) Darstellung im Chor von St. Rémi, vgl. für das XII. Jahrhundert Vöge, Anfänge des monum. Stils i. Ma., S. 176. Eine bartlose Salomofigur späterer Zeit, die allen Beschreibungen zum Trotz noch immer als Sibylle (!) geht, steht links vom Eingange des Strassburger Münsters.

einzigen Baldachin-Sockel entlehnt. Der untere Theil des ersteren steht nämlich seinem Werke entschieden noch näher als jener Sockel des Königs David; hier finden sich auch die in die Zwickel zwischen den Spitzbogen hinunterreichenden zwei Fensterchen der Eckthürme, auch das Motiv des Zinnenkranzes; auch fehlen hier, wie in Bamberg, die auf den Spitzbogen liegenden Giebelchen. — Es kommt uns eine Beobachtung Weese's noch zur Hülfe, er bemerkt: „sehr bezeichnend sind in Bamberg die architektonischen Baldachine" — gemeint sind hier die über den Köpfen der Statuen angebrachten Bekrönungen — „sie kommen in Reims an den Fialenstatuen häufig vor, in ganz derselben Form." Mit „Fialenstatuen" meint Weese aber in diesem Zusammenhange offenbar die in Höhe derselben befindlichen Figuren neben den Rosen, denn die Engel- und Königsstatuen stehen ja unter den rings um das Gebäude laufenden monumentalen Spitzpyramiden („Riesen"). In der That geht nun das von dem Bamberger wiederholt verwendete Baldachinschema [36]) mit den aus den Zwickeln der Spitzbogen aufsteigenden, stark betonten Eckthürmchen und gegiebelten Zwischenfronten wohl ohne Frage auf die Bekrönungen der die Rosen flankirenden Figuren zurück, von deren Geschmack und Reichthum sie allerdings ein dumpferer Nachklang sind. Nur ganz vereinzelt verräth der Meister einmal durch eine kleine sechstheilige Rose (Baldachin des „Reiters", der der Maria), dass er jenen durchbrochen gearbeiteten, kunstvollen Goldarbeiten gleichenden Prunkstücken am Portal des hl. Remigius einen bewundernden Blick geschenkt hat, in denen sich die Pracht der französischen Aussenarchitekturen im Kleinen abspiegelt.[37]) Im Ganzen geht sein Ehrgeiz weniger auf das Feine und Kunstreiche, wie auf das Auffallende der Composition; er baut seine Baldachine mehrfach thurmartig in die Höhe, dabei bisweilen das Maass, jenen sicheren Geschmack vermissen lassend, der in ähnlichen Fällen (Baldachin des Papstes am Remigiusportal, Nordtransept) den Reimsern zur Seite war. — Erwähnt darf endlich noch werden, dass die Krone des neben der Ecclesia stehenden Königs (vgl. Phot. Trompette No. 68 u. 82) jenes Motiv des Blattkopfes zeigt, das der Bamberger am Sockel seines „Reiters" angebracht hat. Mag man auch zweifelhaft sein, ob er dieses Motiv gerade von dieser (übrigens in beträchtlichem Maassstabe gehaltenen) Krone entlehnt hat, bemerkenswerth bleibt dieser Punkt schon deshalb,

[36]) Vgl. die über Kaiser Heinrich und der Eva; die bei dem Adam und dem „Reiter" vorliegende Variante ist wohl von dem Bamberger selbst ausgesonnen; hier sind die Thürmchen (vor den Polygonseiten) vorgekragt; bei der Ecclesia und auch sonst noch findet sich das Motiv der den Bogen aufgelagerten Giebelchen, das in Reims die Ecclesia selbst, auch der Adam hat. Die (gekuppelten) gothischen Doppelfenster bringt der Bamberger am Baldachin seines Verkündigungsengels.

[37]) Interessant ist es, dieses Sichabspiegeln des Grossen im Kleinen gelegentlich genauer zu vorfolgen, z. B. den Widerschein der die Chorkapellen bekrönenschönen Arcaden an den Baldachinen zu Häupten der Apostel wahrzunehmen.

weil der König in seinem jugendlichen Typus, besonders auch dem vom Kopf weit abstehenden gelockten Haare jenem anderen nahe kommt, den Weese als Vorbild des Reiters bezeichnet hat. Ich halte diese Beobachtung für richtig; immerhin darf festgestellt werden, dass der von Weese herangezogene Kopf bereits deutlich den Ansatz zu der in Höhe der Ohren liegenden „gothischen“ Locke zeigt (vgl. die Abb.), was der Bamberger Nachbildung ebensowenig eigen ist, wie unserem jugendlichen König am Südtransept. Vielleicht sind also in dem Reiter verschiedene Eindrücke zusammengeflossen.

Unsere Beobachtungen lassen, glaube ich, vermuthen, dass der deutsche Meister die Sculpturen neben der südlichen Rose schon ebenso bei einander sah, wie sie sich heute dort noch finden; dass er sie also auf dem Gerüste, nicht in den Ateliers der verschiedenen Meister skizzirte. Und schon diese Erwägung lässt mir die Vermuthung nicht sonderlich plausibel erscheinen, dass er an den Reimser Sachen selbst noch könnte mitgearbeitet haben! — Es ist merkwürdig, wie sehr sich des Bambergers Interesse auf jene die Rosen flankirenden Sculpturen concentrirt hat. Der von Weese für den „Reiter“ herangezogenene jugendliche König des Nordtransepts steht dort unmittelbar neben dem bei der Rose postirten Adam. Dass der Meister ausserdem noch etwas von den Königsstatuen oben skizzirt hat, ist anzunehmen, aber nicht erwiesen. Die die Rosen einrahmenden Statuenpaare aber, Adam und Eva an der Nordseite, Kirche und Synagoge an der Südseite, brachte er an seinen beiden Bamberger Portalen an, ja diese vier Figuren sind die einzigen, die ausser den Bamberger Lokalheiligen hier Platz gefunden haben! Erwägt man diesen Zusammenhang, so möchte man mit Weese glauben, dass die Idee, die Voreltern nackend darzustellen, des Bambergers Eigenthum gewesen ist. Was Reims ihm hier gab, war nur die stoffliche Anregung.

Auch das aber wird angesichts dieser Zusammenhänge wahrscheinlich, dass es der Künstler gewesen ist, der zu der Anbringung gerade dieser beiden Statuenpaare an den Bamberger Portalen die Anregung gegeben hat; er schlug diese vor, weil er sie in Reims vorgefunden hatte. Zu vergleichen wäre dazu, was ich an anderer Stelle über den Antheil der Künstler am Inhalte der Compositionen gesagt habe.[38])

Die Aufstellung der grossen Nuditäten an der Adamspforte war eine bedeutsame Neuerung. Doch es wurde damit nur Ereignis, was schon der Bamberger Altmeister im geheimen ambiert hatte! Die Figuren der nackten Voreltern sind mehr vielleicht als alles andere ein Beweis für das Fortleben der alten Bamberger Schulideale, allen Einflüssen zum Trotz. Dies wird später noch zu erläutern sein.

Uebrigens hat die langgewandete Reimser Eva dem Bamberger bei einer Gewandfigur mithineingespielt, bei der Kunigunde, die der „Königin von Saba“, mit der man sie zusammenstellte, doch nur von Weitem

[38]) Anfänge des monum. Stiles im Mittelalter, S. 184 ff.

ähnlich sieht. Mit jener Eva dagegen kommt sie in dem steilen rundlichen Lauf der langen Falten, besonders aber in der Art überein, wie diese auf den Sockel, sich anschmiegend, aufstossen. Dass die Idee zu dem kapitälartigen Sockel den Figuren der Reimser Oberwände entnommen ist, findet also noch in der Figur selbst eine Bestätigung.

Ueber das Vorbild des „Reiters“ (am selben Transept) sei noch einiges hinzugefügt. Die Ansicht im Profil lässt die Herrlichkeit des französischen Kopfes nicht von ferne ahnen; aber mich dünkt, auch der Zusammenhang tritt deutlicher hervor bei einer Ansicht halb von vorn, wie sie die grosse Trompette'sche Aufnahme zeigt (vgl. die Abb.)[39]. Denn die Verwandtschaft beruht in erster Linie mit auf der Bildung und eigenthümlichen Belebung von Stirn und Augen. Es überrascht, dass dies in Weese's seitenlangem Vergleich garnicht angeführt ist. Es war m. E. weniger der „künstlerische Reiz der wallenden Mantelpartie“, was den Deutschen an der Figur bestochen hat, — er hat den Mantel nicht einmal gut wiedergegeben; was ihn frappirte, war neben der stolzen Posirung der Glieder vor Allem die wundervolle Belebtheit dieses Kopfes mit den sich zusammenziehenden Brauen, den tiefliegenden, von der dachartig ansteigenden Stirn überbauten und verschatteten Augen. Dieses Ringen nach Ausdruck impressionirte ihn als etwas seinem innersten Wesen Verwandtes; das ältere Bamberger Atelier, von dem er herkam, hatte etwas Aehnliches angestrebt und selbst in der merkwürdig knappen Magerkeit des Untergesichts ein verwandtes Streben zum Charakteristischen verrathen. In dem französischen Werke verband es sich mit dem grösseren Adel der Form, der zarteren, schlankeren Linienführung zu einer Schönheit, der er sich noch williger hingeben mochte, als jenen mild belebten antikisirenden Typen der Reimser Westfassade. Wie stark hier der Eindruck gewesen ist, zeigt die Sorgfalt seiner Wiederholung; ja, er überträgt wesentliche Züge dieses Kopfes auf jene Typen, die er an der Fassade studirt hatte, und so zeigen denn sein Kaiser Heinrich, wie auch die sogenannte „Sibylle“ ganz deutlich den Reflex dieses jugendlichen Königskopfes. Auch Weese hebt als charakteristisch für den Kopf des Heinrich die Bildung des tiefliegenden Auges hervor, das den Zügen etwas seltsam Ernstes, fast Schwermüthiges giebt; „ein breites Polster unterhalb des Augenbrauenbogens“ . . . . . wirft seinen Schatten darauf. Dies ist aber gerade das, was auch der Reiter und sein Reimser Doppelgänger zeigen. Wäre Weese das in diesem Zusammenhang beigefallen, so hätte er den Heinrich kaum noch mit jenen bärtigen Königsköpfen zusammengestellt, die er unter No. 23—25 abgebildet hat. Zwei dieser letzteren (23 und 25) haben doch

[39]) Danach die hier gegebene Abbildung; die Photographie ist ohne Nummer und nach dem Cerf's Guide du visiteur angehängten Verzeichniss der Trompette'schen Aufnahmen nicht zu identificiren. Weese und Franck nennen ihn Beide Saint-Louis. Als Saint-Louis gilt aber in Reims ein anderer, ebenfalls bartloser König der Nordseite: Trompette M. 127. Dieser ist nach dem Abguss im Trocadéro von Giraudon aufgenommenen als T 216.

wohl mit dem Heinrich überhaupt nicht zu thun, bei 25 liegen die Augen flach, unter hochgewölbten Brauen, 23 blickt sehr nüchtern französisch.[40]) Nur der dritte[41]) zeigt in der That dieselbe Bildung von Auge und Stirn wie der Bamberger Kaiser und der Jugendliche. Aber hätte der Bam-



berger diesen Dritten bei der Conception mit im Sinne oder vor Augen gehabt, so würde sein Kaiserkopf vielleicht auch jenen für das „Vorbild" so charakteristischen dichten Lockenkranz unterhalb der Krone und die

[40]) Auch der Mund, der auf den ersten flüchtigen Blick verwandt erscheinen könnte, ist hier doch ganz anders gebildet, die Winkel sind herabgezogen.

[41]) Es ist der Charlemagne, Trompette, No. 76; die Deutung Cerfs ist annehmbar.

auffallend schmalrückige Nase zeigen. Nun zeigt aber der Kaiser in jenen ganz kleinen, knopfartigen Löckchen, die sich unter dem Kronreif über der Stirn hinziehen, auf's Deutlichste wieder die Beziehung zu dem Verwandten des Reiters, diesem hier sogar noch näher stehend als der letztere selbst; auf dieses „Vorbild“ aber weist auch die breitere fleischige Bildung des langen Nasenrückens, ja, doch auch die Bildung der Krone! Da nun der Bamberger das Vorbild des Reiters jedenfalls gekannt hat, so scheint mir damit auch das Problem des Kaiser- wie das des Sibyllenkopfes gelöst zu sein. In dem letzteren ist Neues und Altes ohne Naht verwoben.[42])

Diese Aufstellungen haben keineswegs etwas Künstliches. Es ist im Gegentheil nur natürlich, wenn bei dem Bamberger die empfangenen Eindrücke neue Verbindungen eingehen und man begreift leicht, dass diejenigen Eindrücke bei ihm vorwalten, zu denen sein gut-deutsches Herz ihn zog, ihm hier und da hineinspielend[43]) und besonders dann vor ihm auftauchend, wenn er sein Tiefstes zu geben heiss bemüht war (der Reiter, die Sibylle, Kaiser Heinrich). Dass sich seiner Phantasie jener jugendliche Königskopf so tief eingeprägt hat, lag, sahen wir, an dessen künstlerischer Eigenart, man kann hieraus also noch keineswegs den Schluss ziehen, der Bamberger sei den Meistern der Oberwände, den „Fialenmeistern“ persönlich näher gestanden als denen der Reimser Fassade, er habe die Sculpturen der Letzteren durch die Brille jener, wie Weese glaubt, jüngeren Meister angesehen, weil er diese bei seiner Anwesenheit gerade am Werke fand und in ihren Ateliers aus und einging. Wird auch in den genannten Fällen (Kaiser Heinrich, Sibylle und in anderem Sinne die Kunigunde) die „Fialenfigur“ für uns zu dem „Zwischenglied“, das die Beziehungen zu Reims erst völlig aufhellt, so liegt doch auch der umgekehrte Fall vor, wo uns die Fassadenfigur die Beziehung des Bambergers zu den Meistern der Oberwände erläutert! Denn nur deshalb vermochte er doch durch seine Gestalt der „Kirche“ das anmuthige aber etwas unbedeutende[44]) Reimser „Vorbild“ der Ecclesia zu überbieten, weil er bei der Conception seiner Figur jenes stolze Frauenbild der Königin von Saba von der Fassade mit im Sinne hatte, von der die Kunigunde an der Adamspforte wie gesagt nur ein sehr entfernter Reflex ist. Die Figur der „Kirche“ verräth deutlicher als die letztere in der stolzen und aufrechten Haltung, dem breiten Fall des feingekräuselten Haares, in der Art, wie die Krone kühn zurückgesetzt ist, den Zusammenhang mit der hoheitsvollen Gestalt vom Reimser Hauptportal.

---

[42]) Ueber das Nachwirken gewisser Eigenheiten der älteren Schule in dem Kopfe vgl. unten.

[43]) Man vergl. die dachartige Beschattung der Augen beim Abraham (am Fürstenportal), dann — sehr bemerkenswerth — die Wendung in's Extreme, die das Motiv bei den wehklagenden Verdammten nimmt! Hier treffen die giebelartig über den Augen convergirenden Linien fast im rechten Winkel gegen einander.

[44]) Jedoch durchaus nicht handwerksmässige; gerade der Kopf ist vortrefflich, das Gewand mehr decorativ auf die Fernwirkung gearbeitet.

4. Die Reimser Königsstatuen und der Umschwung zur Hochgotik; Muthmassungen über die Daten.

In der Discussion, die sich an Weese's Arbeit angeschlossen hat, steht die Frage nach den Daten mit im Vordergrunde. Weese setzte die Thätigkeit des jüngeren Bamberger Meisters erst in die achtziger Jahre des XIII. Jahrhunderts. Goldschmidt dagegen plaidirte für die Dreissiger. In seiner Erwiderung[45]) hat Weese zugestanden, dass diese Annahme die Sachlage wesentlich vereinfachen würde. Er hatte ja selbst den Meranier Ekbert († 1237) wegen seiner Familienbeziehungen in der Champagne als den eigentlichen Bahnbrecher der französischen Einflüsse bezeichnet und die französirenden Westthürme in diese Zeit gesetzt. Warum, fragt Goldschmidt, nicht auch die Sculpturen? Thürme und Bildwerke sind beide durch Werke der Champagne beeinflusst. Zudem „zeigen die Thürme (nach Goldschmidt) an ihren Gesimsen und Kapitellen genau dieselben Blattformen, wie die Kapitelle des Adamsportals". Auch Franck meint daher, dass „der Bau der Westthürme im Mittelgeschoss gleichzeitig mit der Anfertigung des statuarischen Schmuckes stattgefunden habe".[46])

Dies mag richtig sein, aber es ist kein entscheidender Punkt, denn auch das Datum der Thürme ist ungewiss.[47]) Auch ist der von Weese angeführte Grund nicht widerlegt worden. Maassgebend für seinen späten Ansatz war allein die (von ihm aufgedeckte) Beziehung des Bambergers zu den Meistern der Reimser Strebepfeiler. Ist sie auch, wie angedeutet, anderer Art gewesen, wie er und Franck glauben, jedenfalls ist sie vorhanden. Wenn also auch wirklich die Gruppe der Visitatio vom Reimser Hauptportal aus den dreissiger Jahren stammen sollte, es handelt sich eben, meint Weese, garnicht allein um die Figuren der Reimser Fassade, man darf den Bamberger mit den Meistern der Letzteren überhaupt nicht „auf die gleiche Stufe stellen", er ist der Zeitgenosse und Verwandte jener „jüngeren Generation, deren aufgelockerter Stil bei den Arbeiten der Bamberger Werkstatt einen wesentlichen Einschlag gegeben hat".

Goldschmidt sagt: Die Königsstatuen (an den Oberwänden) können durch ihre unsichere Datirung nicht zum Gegenbeweis dienen, und damit war wohl implicite angedeutet, dass er sie für älter als Weese hält. Aber er spricht dies weder aus, noch lässt er sich überhaupt darauf ein, das Verhältniss dieser Königsstatuen zu den Sculpturen der Reimser Fassade zu erörtern.

---

[45]) In dieser Zeitschrift, 1899, 223.

[46]) In dieser Zeitschrift, 1898, 108; die Anm. 3 ist mir unverständlich geblieben; sie nimmt wohl nicht auf Weese, sondern auf Goldschmidt Bezug?

[47]) Von ihnen auszugehen und zu sagen, die Laoner Vorbilder hätten den Meister in der späteren Zeit des XIII. Jahrhunderts nicht mehr begeistern können, da sie damals nicht mehr neu und durch andere Leistungen überholt waren, scheint mir ganz unberechtigt.

Was uns hier allein weiterbringen kann, ist eine kritische Untersuchung der Reimser Bildhauer-Schule. Natürlich ist es ausgeschlossen, eine solche in vollem Umfange an dieser Stelle zu versuchen. Schon weil sie an sich ein weit grösseres Interesse bietet, als mit der Lösung unserer Frage verknüpft ist, passt sie nicht in den hier gegebenen Rahmen. Es kann sich für uns nur um Heraushebung springender Punkte handeln. Doch darf auch hier in einigen Zeilen die Wichtigkeit erläutert werden, die den Reimser Sachen im Zusammenhang der französischen Kunstgeschichte zukommt, zumal die Statuen an den Oberwänden hier, wie ich glaube, im Mittelpunkte stehen.

Schon Viollet-le-Duc[48]) hat von den Statuen des Reimser Westportals gesagt: On ne trouve pas dans ce portail cette unité de style qui frappe dans la statuaire de l'Jle-de-France. Die Reimser Sculpturen sind aber gerade um deswegen ein weit interessanteres Studienobject, als etwa die Pariser Sachen, als die (sicher von Paris beeinflussten[49]) Sculpturen des Westportals von Amiens, oder der umfänglichere Cyclus an den beiden Vorhallen von Chartres. Denn nicht nur, dass in Reims (wie ja auch in Paris) bei der Aufrichtung der Fassade einige ältere Statuen mit aufgenommen wurden und bewahrt blieben, die, ursprünglich für die Fassade bestimmt, nicht mehr auf der Höhe der Zeit waren als sie aufgestellt wurden[50]) — es haben hier vielmehr auch später verschiedene Kräfte theils neben, theils nacheinander gearbeitet, deren tiefe Gegensätzlichkeit ebenso merk-

[48]) Dictionnaire de l'architecture, VIII, 260.

[49]) Vgl. dazu schon Clemen, Zeitschrift für christliche Kunst, 1892, Sp. 237 f.

[50]) Die 6 Prophetenstatuen ganz rechts; schon von älteren Forschern beobachtete Beziehungen zu Chartres (Nördl. Vorhalle) scheinen hier thatsächlich vorhanden zu sein, allerdings war der Cyclus sehr verbreitet und Vieles würde sich ohne Weiteres aus Gemeinsamkeit der Quelle erklären, man braucht nur die Sculpturen der Kathedrale von Senlis heranzuziehen; in manchen Figuren sind überdies nicht unbeträchtliche Abweichungen (der Johanneskopf z. B.) und von Kopien kann natürlich nicht die Rede sein. Aber in einzelnen Fällen (der Moses) ist die Uebereinstimmung so weitgehend, dass man wohl eine directe Vermittlung annehmen muss. Und dann ist die Verwandtschaft ja auch im Stil vorhanden! Man hat sich also wahrscheinlich, wie in Amiens nach Paris, so in Reims nach Chartres gewendet, wenn auch nur in dem Sinne, dass man einen Meister nach dort entsandte. Die sichere Feststellung dieses Zusammenhanges ist nicht nur für die Gruppirung der grossen Schulen des XIII. Jahrhunderts von Wichtigkeit, sondern auch ein Anhaltspunkt für das Datum der Chartreser Sachen, die meist viel zu spät angesetzt werden. Denn die Reimser Prophetenstatuen fallen ohne Frage in die früheste Zeit des Reimser Baues (seit 1212). Von den späteren Reimser Meistern (a. d. Fassade) verräth der am Leichtesten herauszuerkennende „Meister der beiden Marienstatuen“ (gemeint sind die Madonna in der Scene der Verkündigung und die der Darstellung im Tempel) in seinen Kopftypen mit dem eigenthümlich blöden Ausdruck der Augen noch deutlich den Zusammenhang mit dem Propheten-Meister, dessen Richtung übrigens auch am Transepte nachweisbar ist.

würdig ist, wie ihr friedliches Zusammenwirken an denselben Gruppen und die noch spürbare gegenseitige Beeinflussung.[51]) Dehnt man die Untersuchung auf die Transeptportale aus, auf die Statuen an den Chorkapellen und Hochwänden, auf den umfänglichen plastischen Schmuck des Innern (Westwand), so ergiebt sich ein Einblick in das Werden des ma. Monumentalstils im XIII. Jahrhundert, wie ihn keine zweite Kathedrale Frankreichs zu gewähren vermag. Der Grund, weshalb ein Studium hier so viel mehr Chancen hat, in die Tiefe zu dringen, liegt darin, dass sich in Reims die plastische Ausschmückung über den ganzen riesenhaften Bau erstreckte, so dass, falls etwa die Bildhauerarbeiten für die Fassade einmal ins Stocken kamen — was allem Anscheine nach wiederholt der Fall gewesen ist — gleich andere plastische Arbeiten in den Vordergrund traten, welche die Meister inzwischen in Athem hielten. Es ist ein merkwürdiges Schauspiel, zu sehen, wie verschiedene plastische Richtungen, die wir am Chor und Nordtransept nebeneinander sehen, später — zu grösserer Reife entfaltet — auch an der Fassade auftauchen, wo, nach einem zu Beginn des Baues gemachten Anlauf, die Arbeiten liegen geblieben waren. So ist z. B. auch die (für Bamberg so wichtige) antikisirende Richtung, die ihr Höchstes in der Visitatio-Gruppe und dem „Mann mit dem Odysseus-Kopfe“ an der Façade hinstellt, auf einer früheren Stufe im Querhause nachweisbar. Wir sehen hier sowohl eine ganz ähnliche Gewandbehandlung (der Petrus und Paulus), als auch bereits ein ähnliches weibliches Kopfideal auftauchen (Martyrium des hl. Nicasius auf dem l. Portal, der hinter dem Heiligen stehende Engel);[52]) man kann also von den Gestalten der Fassade kaum sagen, „dass sie aus einer anderen Welt zu stammen scheinen“,[53]) sie sind die erschlossenen Blumen an einem Zweige, den wir knospen sehen.

Was vom Standpunkte der allgemeinen Stilgeschichte wichtiger erscheint, sind die Uebergänge, die von diesem ernsten, feierlichen Stil der Frühgothik hinüberführen zu jener bewegteren Manier, die noch vor der Mitte des Jahrhunderts (man nennt meist das Jahr 1240) jene monumentalere, ruhevolle und feierliche Richtung verdrängt hatte. In Reims allein

---

[51]) Das Einzelne muss einer monographischen Darstellung vorbehalten bleiben. Ich sagte schon, dass eine Kritik der Statuen hier mit einer Kritik der Statuensockel Hand in Hand gehen muss, die z. Th. überraschende Bestätigungen ergiebt; besonders für die wichtigste „antikisirende“ Gruppe, der ausser der Visitatio selbst der Odysseusköpfige und der eine Engel (links) des hl. Nicasius zugehört. Diese vier Figuren unterscheiden sich nun zugleich von allen anderen durch eine auffallend abweichende Sockelbildung von stärkerem Profil bei kleinerer Bildung im Ganzen! Eine so nahe Verwandtschaft des Engelkopfes mit der Königin von Saba, wie sie Weese behauptet, kann ich dagegen nicht zugeben; es finden sich an der Fassade selbst (ganz links z. B.) Köpfe, die dem der Königin von Saba näher stehen als der Engel.

[52]) Zu vgl. sind auch einzelne der Engel an den Chorkapellen.

[53]) Weese, Die Bamberger Domsculpturen, S. 89.

sehen wir diesen entscheidenden Schritt zur Hochgothik sich allmählich vorbereiten, wir sehen vermittelnde Zwischenstufen und tastende Versuche, während sich an den anderen Kathedralen die ältere und die jüngere Richtung unvermittelt gegenüberstehen.[54])

Die klassischen Vertreter dieser beiden Epochen sind sich übrigens in Reims auch zeitlich weit näher als anderswo. Der noch ganz auf dem Boden der älteren Kunst stehende Visitatio-Meister bezeichnet zugleich eine letzte Entfaltung derselben. Es ist zwar denkbar, dass er seine Hauptwerke an der Reimser Fassade schon gegen Ende der zwanziger Jahre geschaffen hat,[55]) aber ebenso möglich, aus manchen Gründen selbst wahrscheinlicher, dass diese Werke erst gegen 1235 entstanden. Jedenfalls sind er und der mit ihm vielleicht zusammen arbeitende „Meister der beiden Marienstatuen" einige Jahre später an's Werk gegangen als die Meister der Westportale von Amiens.[56])

Wenn sich in Reims der Uebergang mehr als ein fliessender darstellt, so beruht das aber z. Th. auch auf der überragenden Grösse jenes älteren Meisters, dessen grossartige, das Maass des Mittelalterlichen fast überschreitenden Gestalten[57]) noch lange Zeit hindurch in Reims nach-

---

[54]) In Paris liegt eine Kluft zwischen den Fassaden- und (viel jüngeren) Transeptsculpturen, die auch durch das nicht recht überbrückt wird, was sonst in Paris an Sculpturen (z. B. aus den vierziger Jahren) vorhanden ist. Es käme vor Allem noch auf ein genaues Absuchen der Pariser Umgegend an. Ebenso in Amiens, wo das derbe Atelier der Königsgalerie, dem m. E. auch die Statuen an den Gewänden des Südportals (am Transept) nahestehen, keinen Uebergang bildet zu der graziös bewegten Madonna und den Reliefs am Tympanon derselben Pforte. Uebler noch sind wir in Bourges daran.

[55]) Diese Möglichkeit muss angesichts der Faltenbehandlung des Petrus und Paulus am Nordtransept ohne Frage zugestanden werden, denn diese Sachen gehören sicher mit zu den frühesten in Reims; allerdings zeigt der Odysseusköpfige an der Fassade, welch ein Fortschritt im Sinne der Plastik und Monumentalität die Fassadenstatuen Jenen gegenüber bedeuteten.

[56]) Dies geht aus einer Reihe von Erwägungen hervor. Der mit dem Visitatio-Meister, scheint es, zusammen arbeitende „Meister der zwei Marienstatuen" war kein bahnbrechender, sondern in manchen Bezug selbst ein retrospectiver Meister; nun vergleiche man aber seine Madonnenfiguren einmal mit den (im Costüm auffällig verwandten) Madonnen der gleichen Scenen in Amiens (r. Seitenportal der Westfassade), auch die zwei Simeonfiguren, und man wird den Abstand in der Faltengebung beträchtlich finden; wichtig ist auch, dass in Reims ein entscheidender Fortschritt in der Sockelbehandlung gemacht ist. Die Sculpturen in Amiens fallen aber erst in die Zeit nach 1220, da damals erst der Bau begann.

[57]) Schon früher habe ich ausgesprochen, wie hier „das antike Maass der Leiber die dem Mittelalter, durch das (Stein-) Material schon, gezogenen Grenzen überschreitet"; die Stückung dieser Figuren ist eine höchst merkwürdige, indem nicht einzelne Glieder angesetzt sind, sondern sozusagen 2 Steine verkoppelt werden mussten, um die Figuren herauszubringen. Die Fugen laufen senkrecht durch.

gewirkt haben. Das Merkwürdigste ist, dass der eigentliche Reigenführer der Reimser Hochgothik — ich bezeichne ihn nach der einzigen männlichen Figur als den „Joseph-Meister“[58] —, der mit verblüffender Keckheit neben jene grossen, würdevollen Gestalten (des Visitatio-Meisters) Figuren von, man kann sagen, herausfordernder Lebhaftigkeit stellt, gerade in der Posirung den Zusammenhang mit seinem grossen Vorläufer nicht verleugnen kann. Denn jenes eigenthümliche Zurücknehmen des einen Fusses, der schleifend nachgezogen wird, und damit zusammenhängend, jene Drehung der Front von den Füssen zur Schulter hinauf, ist schon bei dem Aelteren vorhanden: der erste Anlauf zu dem, was man als gothischen „Schwung“ bezeichnen kann, ist wunderlicher Weise in diesen, wie es scheint, von der Antike herkommenden Gewandstatuen der Reimser Westfassade gemacht.[59])

Sieht man hiervon ab, so ist der Gegensatz der beiden Meister allerdings der schärfste, es ist eine Wandlung, die man als Schwenkung bezeichnen muss. — Fügen wir gleich hinzu, dass dieser Umschwung mit der Entwickelung der Architektur zusammenhing, mit ihrem gesteigerten Verlangen nach Schlankheit der Verhältnisse, nach Feingliedrigkeit und Bewegtheit der Form, nach Licht- und Schattenspiel.

Eine specifisch französische Lebhaftigkeit steht der Kunst des Josephmeisters auf dem Gesichte geschrieben. Auch bei dem Plastiker hat das Gefallen an der Bewegung das Wunder einer neuen Formengebung zu Wege gebracht, hoch „aufgeschossene“ Gestalten, feine biegsame Gelenke und „abfallende“ Schultern gebildet, den auf schlanken, bewegsamen Hälsen sich wiegenden, nickenden Häuptern das seltsam sich zuspitzende, „abfallende“ Oval gegeben. Ein stürmisches Verlangen

---

[58]) Zugehören diesem Atelier der Joseph, die Hanna, der Verkündigungsengel, der Engel rechts des hl. Nicasius, und jedenfalls noch einer von den Engeln an den Strebepfeilern.

[59]) Zu vgl. was hier im Allgemeinen Weese a. a. O. S. 93 f. andeutet, wenn er sagt: es „darf vielleicht der Gedanke hingeworfen werden, gerade durch die Betrachtung der antiken Plastik sei das . . . Gesetz (der Ponderation) der neuen Kunst leicht und mühelos vermittelt“. Allerdings, was ich hier im Auge habe, ist weniger die sichere und klare Scheidung von Stand- und Spielbein, sondern jenes gleichzeitige Zurücknehmen des Fusses, das die Reimser Maria zeigt (nicht von der genauen Vorderansicht zu sehen, aber von links (für den Eintretenden) sichtbar, zu vgl. die Photographie Mieusements Nro. 1482). Ganz dasselbe zeigt der Engel l. vom hl. Nicasius, wodurch allein schon der Zusammenhang dieser auch in der Gewandbehandlung etc. noch zusammenhängenden Figuren gesichert wäre; beim Engel verbindet es sich schon mit einem stärkeren Sichdurchbiegen der Gestalt (zu vgl. die Trompette'sche Gesammtansicht des Portals), was doppelt bemerkenswerth ist, da sich auch im Kopftypus hier Uebergänge in's Mittelalterliche finden (unterer Augenrand, Mund). — Was jenes Zurücknehmen des Fusses und die damit zusammenhängende allmähliche Wendung des Körpers anlangt, so scheint schon der Visitatio-Meister hier in sein Vorbild hineincorrigirt zu haben; in echt ma. Sinne jedenfalls ist das zur Seite Weichen auch des Standbeines!

nach Contrasten entwarf die kühnen, langsträhnigen Locken, die wie ein fliegender Mantel den spitzen Kopf umstehen, befreit sich in einer überraschend lebendigen, auf malerische Gegensätze und grössere Zügigkeit zugleich Bedacht nehmenden Gewandbehandlung. Diese zeigt, besonders bei dem Joseph, etwas so geistreich Skizzenhaftes, dass man meinen möchte, hier müsse ein Modelliren in weichem Thon der Steinarbeit voraufgegangen sein; es ist das erste Mal in der französischen Gothik, dass zu einer solchen Annahme Anlass ist.

Auffallend erscheint es, dass an der Fassade diese Kunst so geschlossen, so vollkommen fertig der älteren — wie zum Wettstreit — gegenübersteht. Thatsächlich liegt zwischen beiden Meistern eine Entwickelung; aber diese sehen wir nicht an der Fassade selbst vor sich gehen; was hier nach Uebergängen aussieht, ist, glaube ich, das Ergebniss eines nachträglichen Ausgleichs. Die in ihrer Art geniale Erscheinung des Joseph-Meisters wirkte, scheint es, zwar aufrüttelnd auf die übrigen; sie konnten in ihrer alten Weise nicht fortarbeiten; aber sie vollzogen die Schwenkung weniger entschieden; es kommt zu einer Verbindung des Monumentalen und des Bewegten; das Ergebniss ist jener zugleich grosse und freie Stil, der die jüngsten Fassadenstatuen charakterisirt, den Statuetten an den Thürpfeilern, wie der Innenwand, eigen ist. Hier liegt also kein Uebergang, sondern eine (nachträgliche) Verschmelzung vor.

Jene Entwickelung hatte sich vielmehr hinter den Coulissen vollzogen; es ging damals, wie es schon einmal gegangen war, denn auch jenes antikisirende Atelier tritt an der Fassade erst auf, als es auf der Höhe der Meisterschaft stand. Man war sich bewusst, dass die Decoration der Hauptportale gleichsam die Scene war, auf der die Blicke der Betrachtenden am ehesten haften blieben; hier galt es, das Beste zu geben; hier wurde erst zugelassen, wer die Probe bestanden hatte.

Hatten jene frühgothischen Ateliers ihre Schule vor Allem an den Transeptportalen durchgemacht, so war jenem verwegenen Auftreten der Hochgothik an der Fassade ein schüchterneres an den Oberwänden und auf den Strebepfeilern vorausgegangen. In diesen oberen Rängen, wenn ich so sagen darf, an jenen, den Augen des Betrachters erst durch die Photographie wieder nahe gebrachten und erschlossenen Gestalten hat die neue Richtung — in (jedenfalls jahrelanger) redlicher und kühner Bethätigung — ihre Ideale ausgebildet, an ihnen das neue Stilgefühl seine triumphirende Sicherheit sich erst erarbeitet.

Es gehören natürlich nicht alle Statuen an den Strebepfeilern hierher, es ist hier schon früher, es ist hier sicher auch noch beträchtlich später gearbeitet worden, was vor Allem einige Engelfiguren beweisen, die mit den Kolossalgestalten in Höhe der grossen Rose der Westfassade zusammengehen.[60]) Aber ein grosser Theil der „Fialenstatuen", besonders aber jene, die für den Bamberger herangezogen wurden, sind ihrem Stile

[60]) Zu vgl. Trompette, No. 153 etc.

nach Werke des Uebergangs von der Früh- zur Hochgothik. Sie können daher nicht, wie Weese wollte, erst gegen Ende des XIII. Jahrhunderts entstanden sein, sondern dürfen mit hoher Wahrscheinlichkeit der ersten Hälfte desselben zugewiesen werden.

Weese hat ganz Recht, wenn er bei den Königsstatueu von einer „Auflockerung“ spricht. Aber es fragt sich doch auch, was denn hier eigentlich „aufgelockert“ wurde! Aufgelockert wird hier jene ältere, frühgothische Reimser Kunst, welche als ihre grossartigste Offenbarung die Visitatiogruppe und den „Mann mit dem Odysseuskopfe“ hingestellt hatte. Zu dieser älteren Kunst der Fassade und selbst der an den Transeptportalen finden sich daher hier in den Typen der Köpfe wie in den Motiven, selbst in der Technik der Faltenbehandlung die auffallendsten Analogieen. Es ist also falsch, zu meinen, dass „die Plastik hier bereits den entscheidenden Schritt that, der von der Höhe abwärts führte“, sie schöpfte hier vielmehr Athem zu einem neuen Anlauf, zu jener entscheidenden Entfaltung, welche das, was man gemeinhin Gothik[61]) nennt, überhaupt erst in die Welt gesetzt hat. Jener freie hochgothische Stil der jüngeren Fassadenmeister ist erst die Consequenz dieser „Auflockerung“ und wir sehen daher diesen jüngeren Stil hier oben sich vorbereiten.

Nun könnte man allerdings, auch wenn diese Verschwisterung des Alten und des Neuen hier oben bereits erkannt und zugestanden wäre, noch einwenden wollen, dass es sich hier nur um die Kunst zurückgebliebener Meister handeln werde, die, dies und das von der jüngeren Weise aufnehmend, im Ganzen doch ihrer älteren treugeblieben waren, um Werke also, über deren Daten man nur mit grossem Vorbehalt etwas Bestimmtes aussagen könne. Diese, von Weese auf den Plan gebrachte Auffassung, die mit seiner zweiten von dem entscheidenden Schritt nach abwärts nicht übel zusammengeht, kann, glaube ich, schon durch einen flüchtigen Blick auf den hier abgebildeten Königskopf zu Falle gebracht werden. Wie seltsam, zu meinen, es handele sich hier um eine Arbeit „jüngerer Hände, die geschult waren, nur nach Zeichnungen oder Modellen auf grosse Fernwirkung zu arbeiten“!

Das Gegentheil ist das Richtige; es handelt sich hier nicht nur um eine auf der Höhe ihrer Zeit stehende Kraft, sondern geradezu um einen führenden Meister.

Die Schlankheit der Körperformen, der hochgewachsene, schmächtige Hals, das eigenthümlich „abfallende“ Oval des feinen Kopfes, die wie ein prunkvoller Radkragen sich ausbreitenden Locken, die Feinheit dieser zierlich geschlossenen Hand (auf der Abbildung nicht zu sehen), die sich so energisch in den Riemen des Mantels hängt, die malerisch geist-

---

[61]) Auch Weese meint, wenn er allgemein von Gothik redet, meist die Hochgothik; das muss man aber eigentlich dabei sagen; doch will ich auf diese Passagen des Weese'schen Buches hier nicht eingehen; es würde zu weit führen.

reiche Anordnung des letzteren, endlich und vor Allem das ausdrucksvolle Leben des Kopfes wie der Pose sind unzweideutige Aeusserungen jenes neuen Geschmackes, der an der Fassade mit dem „Meister des Joseph und der Hanna" seinen Einzug hält.

Es mag dieser jugendliche König eine der spätesten Figuren sein, die in dieser Epoche für die Strebepfeiler gearbeitet sind. Ihm nahe steht der bei Weese abgebildete sogenannte Charlemagne, von dem ebenfalls schon oben die Rede war.[62]) Der Ausdruck des Kopfes ist hier ein ähnlicher, mit leiser Steigerung zum Zornigen; sehr charakteristisch ist die Wendung des Kopfes zur Seite gegenüber der in ruhigem en face gegebenen, noch ganz frühgothischen[63]) Gestalt, die Weese Abb. 25 giebt. Man vergleiche auch die Köpfe: Abb. 25 zeigt noch das Kopfideal, wie es der Mann mit dem Odysseuskopf und jene (noch früheren!) Apostel am Transeptportal repräsentiren, der „Charlemagne" dagegen schon die charakteristische „Zuspitzung" und einen ersten, schüchternen Versuch, die Lockenmasse stärker vom Kopf zu lösen. Auch die Frühgothik hat sich — besonders bei Greisenköpfen — wohl an eingefallenen Wangen versucht, aber sie giebt nicht diese seltsame Verjüngung, an der der Bart mit theilnimmt. Der Charlemagne wird hierfür eins der ersten Beispiele sein, das sich übrigens auch deutlich genug als ein erster Versuch zu erkennen giebt. Natürlich wird die Vergleichung dieser Typen erst recht fruchtbar, wenn man die sämmtlichen hierhergehörigen Statuen heranzieht und abbilden kann. So kann man z. B. mit Abb. 25 wieder einen anderen Kopf zusammenstellen, der in Zusammenstellung mit jenem die zunehmende Plastik in der Behandlung des Haares und den ersten Ansatz zu jener koketten Schnurrbartlocke zeigt, die das Erkennungszeichen der französischen Köpfe aus der zweiten Hälfte des XIII. Jahrhunderts bildet, auch der Pariser.

Weese hat sich seine Vorstellung von der „jüngeren" Kunst der Fialenmeister, scheint es, hauptsächlich auf Grund der Gewandbehandlung gebildet. Von dieser mag daher hier noch ein Wort gesagt sein. Bei dem Charlemagne fallen die Hängefalten des langen Rockes noch völlig starr und lothrecht herab (auf Weese's Tafel nicht zu sehen), während sich der Mantel in diagonalen Faltenzügen darüber schiebt; dies ist die ältere Art. Legt man nun eine der späteren Gewandfiguren der Fassade daneben — z. B. jene unmittelbar neben der Oeffnung des r. Seitenportals stehende Prophetengestalt[64]) —, so wird man sich, glaube ich, bald überzeugen, dass sie die entwickeltere ist, auch wenn man den — gleich schon Alles ausplaudernden — Kopf ignorirte. Bei der Portalfigur ist nämlich Mantel und Rock auf ein (ineinander greifendes) System gebracht. Dies ist dadurch

[62]) Trompette, No. 64. Abb. bei Weese, Fig. 24.

[63]) Frühgothisch immer vom Standpunkt der französischen Entwicklung aus.

[64]) Nach dem Abguss im Trocadéro reproducirt im classischen Sculpturenschatz, No. 99.

erreicht, dass der Rock, als wäre es ein Frauenrock, auf den Boden aufstösst. Es war das, scheint es, eine rein aus künstlerischen Gründen vorgenommene Neuerung, die keinerlei Rückhalt in der gleichzeitigen Mode hatte. Der gothische „Realismus“ nahm dem Leben gegenüber eben bisweilen eine herrische Haltung ein.

Durch diese Aenderung erreichte man in diesem Falle, dass sich bei dem Rock — wie bei dem von der Schulter fallenden Mantel — schräg laufende Faltenrücken ergaben, die den Mantelfalten correspondiren. Dabei tritt die Absicht auf Grösse und Einfachheit des Wurfs auf's Augenfälligste zu Tage; ein einziger Faltenzug läuft von der rechten Schulter fast bis zum linken Fusse, was durch das tiefe Herabziehen des Mantels erreicht ist; die Schulter bezeichnet den Punkt, in dem die von unten und von der Seite kommenden Faltenzüge gleich Strahlen zusammenlaufen.

Die „Fialenfigur“ zeigt im Einzelnen trotz der sichtlich auf's Breite gehenden virtuosen Behandlung doch eine auffallende Häufung kleiner Motive, zumal angesichts der weit grösser gehaltenen Fassadenfigur. Gewiss liegt auch bei dem Charlemagne eine Vergrösserung vor; aber was hier vergrössert worden ist, sind, wie angedeutet, die Formen und Motive, in denen sich jenes ältere, aus dem Studium der Antike erwachsene Reimser Atelier bewegt, das schon in den ersten Jahren des Baues am Werke war! Hier finden sich die zwischen Arm und Brust geschobenen prächtigen Faltenbäusche, nur dass sie bei dem Könige lockerer, loser gegeben sind, als etwa bei der Statue der Elisabeth am Hauptportal, hier auch jene Manier, die Falten „an ihrer Endigung rund auszubuchten“, so dass sie wie gekehlt erscheinen. Wenn sich das dann ähnlich auch in Bamberg zeigt, so braucht das also von den „Fialenfiguren“ garnicht abgeleitet zu sein, jedenfalls ist es gewagt, hierauf gerade die Hypothese von dem innigen persönlichen Verhältniss zu fundiren, in dem der Bamberger zu den „Fialenmeistern“ gestanden sein soll; denn er kann die Manier auch direct aus der (gemeinsamen) Quelle geschöpft haben!

Man sehe endlich bei dem „Charlemagne“ noch die Haarbehandlung! Diese Häufung kreisrunder Löckchen, deren jedes mit dem Bohrer ausgestochen ist. Das ist genau die Weise der ältesten Ateliers, die an der Kathedrale gearbeitet haben; es finden sich sowohl bei den Engeln der Chorkapellen, wie z. B. auf der Darstellung des Martyriums des hl. Nicasius; die jüngeren Fassadenmeister geben das alles weit freier und plastischer [65]).

Ich kann diese Analysen hier leider nicht weiter fortsetzen und z. B. darthun, wie die auf Weese's Abb. 25 noch ganz frühgothische Ornamentik an der Krone bei anderen Köpfen üppig in's Kraut geschossen ist; nirgends

[65]) Von ciselirender Feinheit der Haarbehandlung ist an der Fassade unter den jüngeren Statuen noch die des sog. St. Remi; übrigens zeichnet sich diese Figur (wie der daneben stehende sog. St. Thierry) auch durch einen feingearbeiteten Blätterkranz am Sockel vor den Uebrigen aus.

zeigt sich die Intensität des Stilgefühls bei den französischen Meistern so deutlich als in dem Mitgehen des Ornamentalen.

Im Ganzen ist aber nach dem Gesagten wohl schon klar, an welcher Stelle der Entwicklung wir diese Werke einzuschalten haben. Auch die Ekklesia und Synagoge gehören ihrem Stilcharakter nach in diese Zeit des Uebergangs, was besonders die Köpfe darthun. So zeigt die Ekklesia in dem schönen vollen Oval, der feinen Zeichnung des vollen blühenden Mundes, in der Modellirung des Kinns u. s. w. den Anschluss an das Kopfideal des Visitatio-Meisters u. s. w. Könnte man auch von einer Figur wie der Eva vielleicht meinen, dass sie eher gleichzeitig mit den Arbeiten des Josephmeisters (an der Fassade), als vor diesen entstanden sein möchte, jedenfalls steht auch sie in ihrem Kopftypus — aber auch in der Behandlung des Kopftuches z. B. — in der Mitte zwischen den frühen und späten Figuren des Westportals.

Die Statuen an den Reimser Oberwänden können also nimmermehr ein Anlass sein, mit den Bamberger Sachen bis in die achtziger Jahre hinunterzurücken. Der Grund, der zu diesem Ansatz geführt hatte, fällt fort. Aber wir sehen auch, wie sich das Problem zugleich schon auf einen anderen Punkt zuspitzt: Gestatten denn die jüngeren Fassadensculpturen, fragt man, so weit zurückzugehn wie Goldschmidt wollte? Wann sind sie entstanden? Was hat der Bamberger an der Fassade überhaupt gesehen?

Zur Lösung dieser beiden Fragen können hier nur einige Anhaltspunkte gegeben werden. Aber das will ich gleich eingangs aussprechen: Der Vorschlag Goldschmidt's erscheint mir zu radical, eine Entstehung der Bamberger Sachen noch zu Ekbert's Zeiten ausgeschlossen; denn dann müsste doch die Reise spätestens um 1235 stattgefunden haben. Die Reimser Fassadensculpturen aber gestatten wohl höchstens bis in die vierziger Jahre zurückzugehen. Aber an den Anfang der vierziger Jahre zu denken, erlauben die Bamberger Verhältnisse nicht. Damit rücken wir aber auch schon zu weit von Ekbert ab, als dass man denken könnte, er habe etwa zu dem Sculpturenschmuck noch „die Anregung" gegeben, wie Weese das neuerdings in seinem etwas später erschienenen Publicationswerk[66]) für die (französirenden) Thürme angenommen hat. Wir müssen also den Gedanken, dass der Meranier Ekbert dem französischen Einfluss in Bamberg die Bahn gebrochen habe, wohl oder übel preisgeben.

Man könnte einwenden, der Bamberger habe die „hochgothischen" Sculpturen der Reimser Westportale garnicht gesehen. Aber dies wird schon durch die Papstfigur dargethan, denn diese gehört sicher zu den jüngeren Statuen, in deren Mitte sie auch steht.

Ueberhaupt aber muss man, glaube ich, über Dehio und Weese hinaus noch weitere Reflexe der Fassadenstatuen zugeben. Denn woher

[66]) Der Dom zu Bamberg, S. 6.

käme dem Meister sein gothisches Lächeln, wenn nicht von den lachenden Engeln der Reimser Westfassade!

Man blicke nur in die ältere Bamberger Kunst! Sie athmet einen Ernst, der vielleicht etwas Erhabenes an sich hat, wenn man will, auch etwas Barbarisches. Man sieht hier ein Geschlecht geschildert, für feinere Erregungen unempfänglich, dem das Leben Anspannung, die Ruhe Genuss bedeutet, dessen Leidenschaft der Zorn ist. Allerdings sind diese Sculpturen auch der Ausdruck der Künstlerpersönlichkeit, die sie beseelt hat, nicht nur der ihrer Zeit [67]).

Aber deutlich ist doch, dass der jüngere Bamberger Meister bei dem älteren wohl die Anregung [68]) zu dem hohen Pathos seiner „Sibylle", zu dem „begeisterten Ernst" seines Reiters finden konnte, nimmermehr aber die zu seinem lachendeu Johannes, der doch sonst (in seiner Schrittstellung, in der Postirung der Füsse auf Blattvorsprünge, am Ende auch in der Art, wie der Arm in der Schlinge des Mantels liegt, [69]) gerade an das ältere Atelier anknüpft.

Hier ist also ein Novum. Mit dem Lächeln in seinen verschiedenen Abstufungen kam eine ganz neue Würze in die Bamberger Kunst. Man mag daran ermessen, was der französische Einfluss auch für das deutsche Leben bedeutete. [70])

Was der Bamberger giebt, ist ganz jenes breite Mundziehen, das die Reimser Engel haben, nur dass der Deutsche meist durch Angabe von Grübchen den Ausdruck noch zu verstärken suchte. Der Josephmeister hatte in richtigem künstlerischen Takt seinen lachenden Köpfen ein etwas volleres Wangenrund gelassen, der Bamberger gab den seinigen fast immer eine auffallend magere Form, um durch die tief einfallenden Löcher auf den Backen das Grinsen von einem Ohr bis zum andern fortpflanzen zu können. Die Anmuth geht dabei verloren; dafür ist der Eindruck in manchen Fällen ein überraschend naturwahrer. [71])

Der deutsche Meister hat es bei dem Engel nicht verstanden, mit dem lachenden Ausdruck das angelegentliche Neigen des Kopfes zu ver-

---

[67]) In weit höherem Grade auch in dieser Zeit, als gemeinhin geglaubt wird.

[68]) Ich spreche hier nur vom Empfindungsgehalt.

[69]) Obwohl dies auch von Reims abgeleitet werden könnte; vgl. unten.

[70]) Ueber den „leicht lächelnden Typus" einzelner romanischer Sculpturen in Sachsen vgl. Goldschmidt. G. meint, dass man denselben „wohl für die Denkmäler der Verstorbenen ausbildete", vgl. den cit. Jahrbuch-Aufsatz, S. 239. Dem gegenüber mag es interessant sein, zu beobachten, dass zwar auch in Bamberg das Lächeln — so irdisch es anmuthet — ein Lächeln von Seligen und Verklärten ist, dass aber die Grabfigur des Papstes davon keine Spur zeigt; es ist hier vielmehr gerade im Gegensatz zu dem Reimser Urbild das Ernst-Gespannte erst in den Kopf hineingetragen, also der historisch-dramatische Charakter der Grabstatue unbestreitbar beabsichtigt.

[71]) Ich verweise besonders auf den mittelsten der drei lachenden Köpfe vorn links auf dem Jüngsten Gericht.

binden, darum hat hier der lachende Ausdruck etwas Maskenhaftes, eher im Sinne des Vorbildes ist der Johannes; aber warum hat der Meister nur gerade dieser verbindlichen Figur den fetten Hals, den vollen Körper gegeben, während die Figuren daneben und darunter z. Th. schlanker und feiner sind? Auch der lachende Engel ist gerade besonders plump und schwer; man sieht, mit der französischen Grazie hat der Deutsche Missglück. Wo er einmal an Behendigkeit mit der französischen Hochgothik wetteifern möchte, wie bei dem heranhüpfenden König (auf dem Tympanon), verliert er die Haltung.

Dieser Wahrnehmung könnte man geneigt sein, etwas wie bösen Blick nachzusagen. Sie ist aber wichtig, indem sie uns erst verstehen lässt, weshalb der Reflex der doch so frappirenden Kunst des Josephmeisters in den Bamberger Sachen kein stärkerer ist. Sie lag dem Bamberger nicht. Er vermochte dem Reimser nicht zu folgen. Jenes Herauskehren des Plumpen sieht nach ärgerlicher Ablehnung aus. Uebrigens ist auch die schlanke Reimser Papstfigur in Bamberg in's Schwere und Derbe umstilisirt!

Auch da, wo der Bamberger im Anschluss etwa an die Königin von Saba — auch an den Engeln der Chorkapellen kann er studirt haben — jenes feinere, überlegene Lächeln zu geben sucht, das in Frankreich schon einigen frühgothischen Sachen eignet,[72]) ist er nicht selten in eine gemüthlichere Nuance gefallen (die Madonna auf dem Jüngsten Gericht etc.), das war mit der derberen Bildung des Untergesichts von selbst gegeben, die das Erbtheil der älteren Bamberger Schule war. Ihren herben und derben Gesichtern stünde eher als ein Lächeln vielleicht ein gellendes Gelächter.

Bei alledem ist aber auch in diesem Falle wieder merkwürdig, wie stark den Deutschen der lebhafte Ausdruck der französischen Köpfe gefangen genommen und angeregt hat. Nicht nur, dass er das an einzelnen Stellen Geschaute auf andere Figuren überträgt (den Matthäusengel, die Auferstehenden, die Seligen in Abrahams Schooss, die Temperantia), es hat ihn ohne Frage auch angeregt, nun seinerseits in die Natur zu blicken. —

Die Statuen, die der Bamberger an der Reimser Fassade skizzirt hat, gehören drei bis vier verschiedenen Ateliers zu; schon deshalb ist es wahrscheinlich, dass er sie schon an Ort und Stelle gesehen hat. Uebrigens geht aus der Art, wie in Reims die verschiedenen Stilrichtungen durcheinanderlaufen, deutlich hervor, dass die Aufstellung nicht etwa von rechts beginnend (wo die ältesten Sachen Platz fanden) nach links allmählich fortgeschritten ist. Vielmehr wird man gleich an die Aufrichtung des Ganzen gegangen sein, nachdem alle Figuren fertig waren. Wollte man dagegen eine Aufstellung nacheinander (mit beträchtlicherem Inter-

[72]) Allerdings ist es auch in Frankreich nicht immer so geistreich, wie bei der Königin von Saba oder dem Engel Trompette No. 169.

vall für die einzelnen Theile) durchaus postuliren, so könnte man höchstens herausbringen, dass das Hauptportal als Ganzes zuerst fertig gewesen sein müsse, dass schon vorher die äussere Wandung des rechten Seitenportals, dass nach dem Hauptportal die äussere Wandung des linken aufgestellt sein müsse.

Unglücklicher Weise steht aber der vom Bamberger gezeichnete Papst an der inneren Wandung des rechten Portals, womit wir also dem Ende der Arbeit bereits bedenklich naherücken. Dass er auch die dem Stilcharakter nach spätesten Statuen an der inneren Wandung des linken Seitenportals schon gesehen hat, könnte man wegen der auffallend breiten Faltengebung seines hl. Stephan vermuthen, doch will ich darauf kein Gewicht legen.[73])

Die Arbeiten an den Reimser Portalen kamen wohl erst mit dem Auftreten des „Josephmeisters" in das entscheidende Stadium; man spürt das an der von nun an gleichmässig mächtigen Bildung der Statuensockel. Ueberhaupt aber kann erst damals der dann innegehaltene Entwurf gemacht sein.[74]) Denn nimmermehr konnte eine Zeit, welche die grossartige, breitspurige Schönheit der „Maria und Elisabeth" als ihr plastisches Ideal hinstellte, zugleich die völlige Durchbrechung der Tympana durch Rosefenster befürworten, oder jene schlanken Wimperge entwerfen, mit denen das Portalgeschoss malerisch in das der Rose hineinragt.

Will man nun aus dem Vergleich mit datirbaren Werken einen ungefähren Anhaltspunkt für das Datum der Statuen unseres Josephmeisters gewinnen, so darf man nur solche wählen, die auf der Höhe ihrer Zeit standen.

Als solche kann man hier z. B. die Statue des Childebert im Louvre heranziehen, die ursprünglich für das Refectorium von St. Germain des Prés, einen jetzt zerstörten Bau des Pierre de Montereau, gearbeitet ist und nicht vor Beginn der vierziger Jahre entstanden sein kann.[75])

Stellen wir daneben ein zweites Pariser Werk, das kurz nach der Mitte der fünfziger Jahre entstandene Tympanon vom Pariser Südtransept.

Vergleicht man Kopftypen und Gewandbehandlung, so ist unverkennbar, dass hier im Ganzen genommen in Paris dieselbe Stilrichtung

---

[73]) Zu vergleichen ist hier der unmittelbar r. von der Portalöffnung stehende unter dem Namen des S. Florent gehende Diakon.

[74]) Es ist keine Frage, dass zu Beginn des Baues ein anderer Plan für die Portale vorgelegen hat. Dies geht aus einem Detail, der Abrahamfigur, ganz deutlich hervor; sie blickt nach oben, zu einem ursprünglich dort beabsichtigten Engel, der aber bei der veränderten Disposition für die Baldachine dort keine Stelle mehr finden konnte und einfach wegblieb. Wie die Engelfigur hier ursprünglich hier angebracht werden sollte, darüber belehrt ein Bild auf die betreffende Figur der Chartreser Vorhalle: unter dem Baldachin der Nebenfigur.

[75]) Ueber den Bau vgl. Viollet-le-Duc, Dictionnaire le l'architecture VIII, 10. Phot. Giraudon No. 258.

vorliegt wie bei dem Reimser, locale Besonderheiten abgerechnet.[76]) Man braucht nur die Behandlung der Locken bei dem Childebert z. B. in's Auge zu fassen, wie sie in dicken Knollen unterhalb der Kopfbedeckung auf die Stirn treten. Sondert man schärfer, so erscheint der letztere weniger vorgeschritten, als die Reimser Figuren, welche dem späteren Pariser Werke näherstehen. Dies tritt besonders in dem ausnehmend spitzen Schnitt der Köpfe zu Tage, der z. B. bei dem sitzenden jüdischen Richter auf dem Tympanon (rechts unten) genau der gleiche wie in Reims ist. Nebenbei bemerkt findet er sich auch auf dem Altar von St. Germer (vom Jahre 1259, jetzt im Cluny-Museum).

Die gleiche Gruppirung ergiebt sich aber auch bei einem Studium der Faltengebung; man achte z. B. auf die Fältelung auf der Brust und die Art, wie sich die Falten über den Gürtel schieben. Der Reimser und der jüngere Pariser Meister sind hier bereits freier als der Künstler des Childebert.

Auch die frühesten unter den Apostelstatuen der Sainte-Chapelle in Paris, deren Torsen sich jetzt im Musée Cluny befinden, bleiben in der Freiheit der Gewandbehandlung hinter den Reimser Sachen zurück; der Bau ist bekanntlich 1247 vollendet worden.

Man kann es für möglich halten, dass der bahnbrechende Champagner Meister in der Wiedergabe lebendigen Ausdrucks den gleichzeitigen Parisern vorauf war; aber war er es auch im stilistischen Empfinden? Das ist wohl sehr unwahrscheinlich. Natürlich kann man nicht sagen: also liegen die Reimser Sachen zwischen 1240 und 1255; aber so viel wird, glaube ich, aus diesen Vergleichen klar, dass wir mit denselben schwerlich über den Beginn der vierziger Jahre zurückgehen dürfen. Da eine Unterbrechung der Bauthätigkeit von 1243—51 eintrat, ist es sehr gut möglich, dass ein Theil der Sculpturen für die Fassade erst in den Beginn der zweiten Hälfte des Jahrhunderts zu setzen ist; zudem zeigen die offenbar jüngsten Statuen (Seitenportal, rechte Wand) in der Faltengebung bereits eine grosse Verwandtschaft mit manchen der Figuren an dem genannten Altar von St. Germer v. J. 1259, wobei immer noch zu erwägen ist, dass es sich in Reims um Figuren grossen Maassstabes handelte.[77])

---

[76]) Dazu gehört offenbar, wenn man in Paris die Haare mehr in der Höhe der Ohren vom Kopfe löst (die gothische Locke), in Reims dagegen mehr den unteren Haarkranz abspreizt und lockert; diese localen Eigenheiten erst einmal festzustellen, ist natürlich eine der ersten Aufgaben einer kritischen Betrachtung dieser plastischen Schulen. Nur dadurch können Fehlschlüsse (auf die Entstehungszeit der Sachen) vermieden werden, z. B. der, dass eine Figur mit entwickelter gothischer Ohrlocke jedenfalls später sein müsse als eine solche, die jenes Motiv vielleicht nur schwach, dagegen die mantelartige Abspreizung der Haare (in Reimser Weise) zeigt.

[77]) Vgl. über diesen Altar den Katalog des Cluny-Museums von Du Sommerard (Paris 1883), No. 237. Es ist eine Beobachtung, die man im XIII. Jahrhundert

Man stelle die folgenden Figuren zusammen: Die Gestalt des St. Germer ganz links auf dem Altar mit der Statue des Bischofs rechts von dem berühmten Johannes (d. Evangelisten) in Reims; mit diesem letzteren und der links davon stehenden Figur des sog. St. Jocond [78]) die Paulusgestalt des Altars; mit dem Petrus des letzteren die in Reims zwischen dem Johannes und dem St. Jocond stehende Ste. Eutropie. Die Verwandtschaft der Faltenbehandlung ist hier eine weitgehende. Die Art, wie z. B. die Füsse in die schweren Faltenläufe tief eingebettet sind, wie der Mantel unter dem linken Ellenbogen festgepresst wird, (Petrus, Ste. Eutropie), damit er nicht herabsinkt, das breite Hin- und Herwogen der Säume, das steile Niederstossen der Falten, ihr Sichbrechen über den Füssen, oder ihr leichtes Schleifen (Johannes, auf dem Altar die Frauenfiguren), das Alles ist einander, glaube ich, so ähnlich, dass man kaum den Schluss von der Hand weisen kann: diese jüngsten Reimser Fassadenstatuen seien erst in den fünfziger Jahren entstanden, sie möchten erst der nach der Mitte des Jahrhunderts einsetzenden neuen Bauperiode zugehören. Dann würde aber wahrscheinlich auch die Aufrichtung der Portale erst in diese Zeit fallen!

Ich vermuthe deshalb, dass auch die Reise des Bambergers erst in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts stattfand, auch weil es mir nicht wahrscheinlich ist, dass, falls er etwa die Bauhütte in Reims geschlossen gefunden hätte, also in der zweiten Hälfte der vierziger Jahre dort war, er so ergiebig auf den Gerüsten hätte studiren können. In Betracht käme also entweder die spätere Zeit des Bischofs Heinrich (1242—56), der sich allerdings keiner meranischen Abkunft rühmen konnte, oder die frühere seines Nachfolgers, des auch von Weese vorgeschlagenen Meraniers Berthold von Leiningen. Von Heinrich führt Weese an, dass er im Februar 1249 sehr reiche Schenkungen zu Gunsten der Hauptheiligen des Domes gemacht hat, des Petrus und Georg, des Kaisers Heinrich und der Kunigunde. Möglich also, dass er den letzteren auch die Statuen errichten liess. Möglich aber auch, dass sein Nachfolger gleich nach 1260 die Sculpturen ausführen liess.[79]) In diesem Jahre wurde der langwierige Streit um die meranische Erbschaft, der schon den Vorgänger in Athem gehalten hatte, zu Gunsten der Bamberger Kirche beigelegt und brachte grossen Gewinn. Es wäre merkwürdig, wenn ein solcher Erfolg dem (doch noch unvollendeten) Bau nicht zu gute gekommen wäre. Auch Weese bemerkt: [80]) „Was an

öfter machen kann (z. B. in Paris, Amiens u. s. w.), dass die französischen Meister in ihren Statuetten oder in Reliefflguren kleineren Maassstabes weit mehr wagen, als in ihren grossen Figuren, bei denen sie durch die Rücksicht auf die Architektur aber auch durch ihren monumentalen Sinn sich weit mehr gebunden fanden. Man kann geradezu sagen, dass sich das Neue zuerst in den kleinen Sachen ankündigt.

[78]) Dazwischen Ste. Eutropie.

[79]) An diese Zeit scheint auch Schmarsow zu denken.

[80]) Die Bamberger Domsculpturen, S. 143.

der inneren Ausstattung noch gefehlt hatte, mag in dieser Zeit beendigt worden sein." Möglich, dass es auch damals war, wo zugleich mit den Westthürmen die Sculpturen entstanden; jedenfalls scheint mir dies der äusserste Termin.

Es ist, glaube ich, das Nächstliegende, anzunehmen, dass die Arbeiten des älteren Ateliers eben durch das Ableben Ekbert's und die Misswirthschaft seines Nachfolgers in's Stocken gekommen waren, dass also an den Aposteln und Propheten des Fürstenportals gegen 1237 noch gearbeitet wurde. Ungünstigsten Falls würde also die Thätigkeit der beiden Ateliers ca. 25 Jahre auseinander liegen. Damit ist aber ein persönlicher Zusammenhaug der beiden Meister ganz wohl vereinbar.

(Fortsetzung folgt.)

Il Duomo di Milano nel Quattrocento.

(Note storiche su nuovi documenti.)

Di **Francesco Malaguzzi Valeri.**

II.

I lavori per la costruzione del tiburio del Duomo di Milano, dei quali abbam visto nell' articolo precedente gli studi preparatori, si iniziarono «galiardamente», dopo che, l' 11 Settembre 1490, fu posta solennemente la prima pietra. Ce ne assicura un brano di questa lettera diretta a Lodovico il Moro:

„Ill.mo et Ex.mo S.re mio. Stamane è stata missa per lo R.mo Monsignore lo archiepiscopo la prima petra del tiburio, a laude de Dio et de nostra Dona, et a comendatione de la Ill.ma S.ria vostra. Et se li andarà laborando galiardamente. Ben dico, se la S.V. non li hauesse interposto la auctorita sua, non saria comenzato a questi anni.

(Omissis.) Mediolani. XI. Septembris 1490.

E Ill.me D. fidel.mus Servitur Bernardinus de Aretio."

(Archivio di Stato di Milano. Carteggio generale.)

Al contrario di quanto si credeva prima d'ora, la fabbrica del tiburio fu intrapresa con slancio d'operai e fabbricieri: due anni dopo il lavoro era già a buon punto e, come rilevo da una lettera del 12 Luglio 1492 al duca, si cercava il materiale necessario anche fra alcuni avanzi di precedenti costruzioni.

Dello zelo dei deputati alla fabbrica, ammaestrati dall'esperienza del passato, fa ricordo questa lettera che riporto:

„Ill. et ex. Sig.re Desiderando nuj chel tuburio de la Ven.le gesia del domo di questa inclita vostra cità, si per honore et R.tia de la gloriosa Vergine Maria, a la quale è dicata dicta gesia, si etiam ad excell.a ornamento et desiderio de Vostra Sig.ia se finisca, hano ordinato li nostri inginieri per digni rispecti non si debeno movere nè levare li magistri occupati circa li lavorerij desso tuburio secundo lordine suo. Quia ubi non est ordo ibi est confusio, et per che ad instantia de persona lachuna non voressimo lassare absentare alchuni dessi magistri da li

laborerij desso tuburio per evitare li errori poriano occorrere, veneno alchuni sub pretestu de V.^{a} Sig.^{ria} con dire havere comissione da quella de fare tale richesta, et non hano rispecto a dimandare più de quelli sono occupati ad tale impresa, como de li altri, licet gli sia sempre facto intendere che a concederli tali magistri se romperia lordine de tali laborerij, et che in questa città gli sono de li altri magistri, et acio V.^{a} Sig.^{ia} sia informata de queste cose, havemo voluto quella per le presente avisarla, acio possa fare digna provisione non se richeda tali magistri, per labsentia de li quali poria incorrere qualche manchamento in dicti laborerij. Et perche nel meso de zenaro proximo passato, essendo nuy li in castello congregati, Vra Sig.^{ria} commisse a magistro Johanne Antonio Amadeo non dovesse attendere ad altra impresa se non a questa fabrica, preghiamo Vostra Sig.^{ria}, accadendo havere bisogno desso magistro Johanne Antonio, quella se degna fare scrivere a questa fabrica per che spesse volte se parte da questa fabrica asserendo volere andare in servitij de la prelibata Vostra Sig.^{ia}, et alchuna volta se poria absentare sub pretestu de venire in li servitij de Vostra Sig.^{ria}, et forse anderia in altro loco, et questo se fa per chiareza nostra, per che sa bene Vostra Sig.^{ria} po disponere non solum desso inginiero et magistri, sed etiam de tutti quanti nuy paratissimi sempre a li servitij de quella, a la bona gratia de la quale continue tutti se ricomandiamo.

Ex Camera ven.^{lis} fabrice ecclesie maioris Mediolani die 14. Jullij 1492.

E.^{m} Ill.^{e} D.^{is} Fidel.^{mi} Servitores Deputati
Regimini prefate fabrice.

(A *tergo.*) Ill.^{o} et ex.^{o} domino domino Ludovico Marie Sfortie Vicecomiti, duci Bari ect. ect. — Papie."

(Archivio di Stato di Milano. Culto. Chiese. Milano. Duomo.)

Molto più preziosa è la lettera seguente diretta dai fabbricieri a Lodovico il Moro per informarlo di quanto erasi fatto intorno al tiburio, nella quale si ripete ancora che vi si lavorava *galiardamente*, tanto che il duca ne avrebbe avuta *consolatione assai.*

„Illmo et ex.^{mo} Signore nostro. Sonno alchuni in questa cassina del campo sancto piccapredi, li quali quando sonno represi dal soprastante dessa cassina et da li Magistri di questa venerabile fabrica, che sonno duij zentilhomini et da nuy altri deputati che siamo duodeci zentilhomeni et tri ordinarij del domo, senza li vicarij del R.^{mo} Monsignore et de la provisione, non voliano havere patientia, imo dicono jniuria et menazano: et ad questi di è stato levarne uno per parole et menaze facte a dicti Magistri et soprastante. Mo pare, secundo intendiamo, habiano havuto ricorso da messer Ambrosio Ferraro et quello pregato voglia fare intendere a la Ex.^{tia} Vostra che non pono essere pagati del suo servito et altre cose, de che Illmo Sig.^{re} nostro, quando sia così, preghiamo la Ex.ª V.^{a} si degna farne intendere et domandarne al conspecto di quella, per che la Sig.^{a} V.^{a} intenderà che questa fabrica è così bene governata como fusse

già dodeci o sedici anni fa, et fornito sarà la fenestra del altare de la felicissima memoria del Sig.^{e} DucaGaleaz, fratello de Vostra Ex.^{tia}, serano fornite tutte le fenestre del domo et de li altari, et tutta via se lavora galiardamente al tiburio, che quando la Ex.ª Vostra vedesse la opera facta al dicto tiburio ne harebe consolatione assaij, che al tempo di quella fusse facto tal opera, et como quella sa era stato octo anni in discrepatione de la ellectione de li ingenieri, quali poy fureno ellecti al conspecto de la Sig.^{a} V.^{a} mo sonno duy anni, per la quale ellectione fin a hora ne havuto affanno assay per le invidie et passione era fra loro picapredi. Et si non fusse per honore et amore de Dio, et de la Ex.ª V.^{a} più volte nuy deputati sarebemo restati ad venire ad essa fabrica, et etiam se per esso Vicario de la provisione non fusse a le volte castigato qualchuno; ma ben charemo dispiacere che qualche altra persona ne volesse dare carico apresso la Ex.ª V.^{a} indebitamente, et ogni volta che questi picapredi non siano tenuti con timore, non sarà alchuno voglia venire ad essa fabrica: nuy per la maiore parte si partimo in questo natale. Si haveremo facto bene non aspectiamo altra remuneratione se non da Dio, et che sia grato a la Sig.^{a} V.^{a} Quando il contrario sia pensiamo tutto lo opposito, et questo nostro ricordo faciamo a la Sig.^{a} V.^{a} a cio che li altri zentilhomini possiano venire, et essi picapredi habiano a stare ad loro obedientia, como sonno stati per li tempi passati, considerato che nuy siamo loro factori per amore de Dio, et non servamo più de uno anno.

Havemo facto fare lettere per messer Bartolomeo Chalco ad alchuni provisionati per fare exigere de li debitori vecchy di questa fabrica, che non fu may piu facto, solo per fare venire dinari per pagare essi piccapredi, quali sonno solum creditori de mesi tri in tutto. Sonno alcuna volta stati creditori de più de octo da tri anni indreto, et questa fabrica non hebbe tanta spesa como ha al presente. Ben laudarebemo che sonno alchuni sotto quella cassina quali non fano nisi dire et fare male, et poco lavoreno, che fusseno levati, che sarebe molto utile a la fabrica, perche tali perdono il tempo, et lo fano perdere ad altri. A la Ex.^{tia} V.^{a} de continuo humelmente se ricomandemo. Ex Camera venerabilis fabrice Ecclesie majoris Mediolani die 22. Octobris 1492.

E.^{m} Ill.^{e} D.^{is} Fidel.^{mi} Servitores Deputati

Regimini p.^{te} fabrice."

(Archivio di Stato di Milano. Culto. Chiese. Milano. Duomo.)

Gli *Annali* della fabbrica, oltre piccoli lavori di decorazioni negli altari, ricordano, in questo periodo, che Gian Giacomo Dolcebuono aveva chiesto di adoperare per la costruzione del tiburio 40 pietre di marmo bastardo della misura da 4 in 5 braccia; che Benedetto da Briosco aveva finita una statua, nella sua qualita di *magister a figuris*; che si deliberò, l' 8. Gennaio 1492 di portare a termine il già cominciato altare di s. Giuseppe, nel modello di Gio. Antonio Amadeo, per onorare la memoria del duca Galeazzo Maria Sforza; che alcuni tagliapietre (Stefano de

Dunesii, Matteo da Castello, Francesco da Sesto, Ambrogio de'Glinolfi) furon mandati a Roma dietro loro istanza, per perfezionarsi nell' arte della scultura, e che si multarono quelli che si assentavano senza permesso. V'è una convenzione fra i deputati della fabbrica e i frati della Certosa di Pavia per la somministrazione dei marmi e una conferma di esenzione dai dazi pei materiali condotti dal lago Maggiore per uso della fabbrica che ci confermano l'attività di quel periodo d' anni a pro' del Duomo.

Appartiene probabilmente a questo periodo di tempo in cui i lavori furon ripresi con alacrità una supplica dei maestri lavoranti e tagliapietre, che tagliavano il materiale di pietra viva in alcuni locali o magazzini posti a loro disposizione nella vicina area detta del Campo Santo:

„Supplicatio Magistrorum et laboratorum in Camposancto fabrice Mediolani.

Ill.mo et Clemen.mo Signore. Conquerendosi li vostri fidelissimi Servitori Magistri et laboratori ac picapredi laboranti in Campo Sancto fabrice Sancte Marie Maioris ecclesie Mediolani, Che ritrovandosi loro povereti creditori del suo salario et mercede mesi quatro et infinite volte havere rechiesto ali Spectabili Domini Deputati Magistri et Thesorero dicte fabrice la satisfactione del suo credito pur nunquam fuit dare remedium l'habiano potuto havere che non credeno sia mente de Vostra Ex.tia el debia tolerare precipue essendo dicti Magistri poveri et etiam considerato sono più debitori da exigere che per esserli amici et benevoli restano de convenirli et consequire il suo pagamento. Unde confidandose in la clementia de Vostra Excellentia li debia adhibire bona provisione. Avisandola che per il passato si soleva pagare dicti Magistri et altri laboratori de le oblatione se fano ogni anno.

Però recorreno da la Vostra Ill.ma Signoria Supplicandoli humiliter se digna haverli amore dei per recommandati et attentis premissis provedere et mandare in modo et forma che statim cadauno di loro supplicanti sia integre satisfacto de quanto restano havere da qui indrieto et similiter pro futuro, secondo era solito videlicet ogni mese adciò posseno sustentarsi cum le mugliere, fioli et ut supra et relevarsi da li debiti et molestie et succorrere a li bisogni et non habiano casone de fugire vel mendicare. Et piacendoli stabilire che li dinari de le dicte oblatione siano datoli come per il passato.“

(Archivio di Stato di Milano. Culto. Chiese. Milano. Duomo.)

Questa supplica ci prova che i lavori furon intrapresi con più alacrità di quello che i mezzi permettessero. E lo stato vero delle cose ci è possibile conoscere esattamente dalla seguente lettera dei deputati alla fabbrica che è interessante riportare integralmente per la buona conoscenza della storia del massimo monumento milanese. La storia dell' arte si avvantaggia non tanto dalle notizie delle opere compiute, quanto dalle condizioni in cui queste sono sorte.

(Fuori.) „Illustrissimo et Excellentissimo. D. D. Duci Mediolani etc. Domino suo singularissimo — Viglevani vel ubi sit. — Cito.

„Ill.mo et Ex.mo Signore. Desiderando li nostri fidelissimi servitori deputati ala Venerabile fabrica del domo di Milano di metere tal ordine in essa fabrica chel magno hedificio possa reuscire secondo el principio dato, hano facto diligente scrutinio et investigatione di tute le Intrate cossi ordinarie como extraordinarie di quello loco: et trovano che non ascendano a la summa di ducati iiij^{M} (quattro mila) de li quali denar se ne expende libr. xiij^{M} solum in fabri cioè magistri da ligname et scultori da prede: da poi si spende tra mormoro, calcina, ferramenti ligname e altra materia insiema con li officiali salariati circa libr. x^{M}, la qual spexa non he possibile che dicta fabrica possa tollerare: et per questo parea a dicti domini deputati di moderare et restringere el numero di tanti lavoratori; e diminuire anchora la solita provisione: o dargli li lavori sopra di lor, e poy extimargli quando sono facti; il che cederia in grandissima utilità desso loco. Ma perche he longo tempo chessi sculptori lavorano a dicta fabrica e par quodammodo gli sia lassato per heredita di lavorare a dicta fabrica, non glie parso di fare altra muttatione ne reformatione; se prima la Excellentia Vostra unico sostegno dessa fabrica non sia advisata.

Pertanto supplicano a la p. V. S. quella si digna attesa la povertà del locho et le grande spexe se fano ogni giorno di fargli avere qualche ordine, maxime circa tanti lavoratori che sono uno grande numero. Aliter seria una grande confuxione con puocha utilità che chossi non credemo di mente de la p. V. S. a la qual lor per sua excusatione lo ricordano. E di continuo si ricomandano. Mediolani. Ex Camera officij prefate fabrice die . . . (sic) 1493.

E. D. V. fidelissimi servitores deputati venerabilis fabrice Ecclesie maioris Mediolani."

(Archivio di Stato di Milano. Culto. Chiese. Milano. Duomo.)

Il duca venne in aiuto alla fabbrica con qualche esenzione e forse anche con doni in denaro. Gli Annali di questi anni presentano evidentemente delle lacune perchè la povertà delle notizie che riportano è in contraddizione con gli accenni al molto lavoro che si conduceva innanzi: perciò non ci è dato conoscere l'entità di quegli aiuti. Probabilmente quelle lacune hanno un'origine antica perchè si sa di un precetto del vicario arcivescovile, in data del 19 Febbraio 1495, contro coloro che occultavano scritture di regione della fabbrica. Troviamo tuttavia che il duca confermò la donazione del palazzo arcivescovile e delle stalle ducali alla chiesa milanese: il che non toglie che qualche volta abusasse della sua autorità con prepotenze che tornavano in danno della fabbrica; come quando, nel Gennaio del 1495, ordinò che gli si consegnasse un freno con certi gioielli che un Lorenzo de'Ghisolfi aveva legato alla fabbrica e dispose che gli fosse lasciato se di suo gradimento. Che degli aiuti da qualche parte

venissero alla fabbrica lo prova il fatto che nel settembre del 1496 si aumentò il salario agli operai che lavoravano nella costruzione del tiburio Pietro da Garbagnate, Gio. Antonio da Melegnano, Gio. Battista da Riva, Battista da Longone, Gian Giacomo da Riva, Giacomo da Sangallo, Ambrogio d'Arluno, Pietro da Maderno. Gli operai però che, specialmente in estate, si assentavano dalla fabbrica per cercar lavoro più proficuo altrove, con l'intenzione di ritornare nell' inverno, furon licenziati per sempre: uno, Bertolino de Braschi, ammalato, fu giubilato con pensione corrispondente a metà del salario secundum laudabiles mores fabricae[1]).

Gio. Antonio Omodeo era l'ingegnere della fabbrica e lavorava anche di scultura, come è noto: così ricevette lire 200 imperiali per aver finite le figure in marmo per l'altare di S. Giuseppe costrutto dal duca. Fra i pochi nomi d' artisti ricordati nel periodo 1494—1500 troviamo un Giovanni de Candis che disegnò certe figure della Beata Vergine super cartis capretorum, cum fatie ecclesiae et certis figuris pinctis de subtus da servire per ornare le cassette di legno che custodivano le offerte per la fabbrica; i lapicidae Bernardino e Giovanni da Bellinzago, Biagio Vairone, Giacomo da Cavenago, Cristoforo de Crispi, Ambrogio da Blassono, Ambrogio da Fagnano, Paolo Burro, Pietro da Gandino; un Bartolomeo da Brescia fabbricatore d'organi; maestro Beltramo de Conigo, scaduto dall' ufficio d'inzignerius fabricae nel febbraio del 1497; Giacomo da Cavenago scultore; Andrea da Fusina che scolpiva la statua di Giuda Macabeo che fu stimata da gli ingegneri della fabbrica Omodeo e Dolcebono 32 ducati da l. 4 l'uno; nel 1499 un maestro Daniele tedesco che consegnò tredici lampade per l'altar maggiore, maestro Bartolomeo da Borgomainero lapicida et prior magistrorum et laboratorum fabricae; Tommaso Cazzaniga scalpellino, assunto in servizio nel Maggio del 1499, per raccomandazione del Dolcebono; Biagio Vairone che si assentò per un mese dalla fabbrica per costrurre nell'Ospedal Maggiore il sepolcro del protonotario Birago (Gennaio 1500)[2]).

Il lavoro del tiburio proseguiva senza interruzione, checchè ne dicessero gli scrittori che si occuparono fin qui del Duomo. Alle notizie che abbiam riferito si aggiunga quella di lunghe discussioni circa la scelta di quattro diverse diciture di una iscrizione laudatoria della grande opera, da collocarsi nella cupola, ricordante il duca Lodovico e la duchessa Beatrice; l'iscrizione, sembra, non fu messa: e un contratto nel 1499 col lapicida pro botazolis pro fornice tyburii a lire otto il braccio, da interpretarsi „pei costoloni della cupola ottagona"[3]) Alla metà dell' anno 1497 i lavori di questa parte dell' edificio, intorno alla quale si concentra la massima attività, erano a buon punto. Abbiam la prova di ciò e delle

---

[1]) Annali. Vol. III.

[2]) Annali. Vol. terzo.

[3]) Boito. op. cit. pag. 234.

sollecitazioni del duca che desiderava di veder presto compiuta la costruzione, da una deliberazione dei fabbricieri del 1º Giugno di quell'anno, di cassare dal servizio della fabbrica, perchè si erano assentati senza permesso, mentre gervevano i lavori, i tagliapietre Galeazzo da Osio, Ambrogio de' Ghisolfi, Paolo de' Borri. Il 4 Luglio 1499 si loda la sollecitudine di maestro Jacobo da Cavenago lapicida nella costruzione del tiburio e finalmente il 28 Settembre del 1500 è detto che il tiburio era ultimato con gran contentezza dei cittadini e che in premio si diedero al detto lapicida lire 22.[4]) Si pensò torto anche alla ornamentazione del tiburio stesso. Cristoforo il Gobbo finisce le statue di Sant'Ambrogio, Sant'Agostino, San Gregorio: Alessandro Carcano e i suoi compagni dipingono la cupola.

Dell' ultima parte del lavoro, la guglia sovrastante alla cupola, non sono in grado di dar altre notizie oltre quelle note riportate diligentemente dal Boito. Sembra che le discussioni e i dubbi rinascessero subito e vivaci. Un modello fatto dall' Omodeo fu censurato dal „Gobbo" e da Andrea Fusina. Benchè i fabbricieri avessero molta fiducia nel loro architetto, fino a ricorrere a lui per gli adobbi da farsi in onore di Luigi XII dopo la battaglia vinta sopra i Veneziani nel 1509, i lavori furon sospesi. Nel 1522 l'Omodeo morì e un' iscrizione che lo ricorda fu posta in un gugliotto a un angolo del quadrato circoscritto all' ottagono della guglia maggiore. „È una scaletta ottangolare, aperta, riparata col parapetto a trafori e conducente ad una loggetta, le quale, attraverso al finestrone, mena nello spezio morto, fra l'estradosso della cupola e il di sotto del coperto piramidale di marmo. Gl' intrecciamenti rettilinei, curvilinei, mistilinei, gli archettini, i pilastrelli, i filamenti, i fogliami, ogni parte architettonica ha come aspetto d'un lavoro di oreficeria, e mostra l'organismo ed il garbo archiacuto, trasformati dallo spirito del Rinascimento, laddove i santi, gli angeli, i putti grandi, piccoli e minimi, i bassorilievi, i medaglioni appartengono schiettamento all' arte nuova: il quale miscuglio in questa opera singolare è pieno, per verità, di grazia e di attrattiva [5])". È in una parola, il fenomeno artistico a cui dà luogo l'ambiente milanese (e non è il solo perchè quasi tutta la vallata del Po seguì la stessa sorte), nel XV secolo. Un lungo periodo di transizione prepara il trionfo definitivo dello stile classico nelle grandi e nelle piccole costruzioni: l'ossatura o per lo meno le linee generali, in omaggio alla tradizione del gotico radicatissima si riveste, a mò di concessione alle idee nuove, di forme e di decorazioni civettuole della Rinascenza. Motivi gotici e ornamentazioni classicizzanti si sposano genialmente nell' Ospedal Maggiore, nel Castello Sforzesco, in molte costruzioni religiose. Una delle attrattive dell' arte edilizia italiana di quel tempo è, indubitatamente, quella lentezza nel cammino della Rinascenza. Se il passaggio dall' arte archiacuta a quella nuova fosse stato, in tutte le regioni d'Italia, così rapido e netto come

[4]) Annali. Vol. terzo.

[5]) Boito op. cit.

in Toscana subito dopo Brunellesco fra i carattere dominanti nell' architettura italiana sarebbe fosse anche una maggior purezza, ma certamente davremmo lamentare la monotonia che informa gran parte dei tardi prodotti della scuola dei trattatisti nel Cinquecento.

Questa volta i lavori pel coronamento della cupola andaron tanto in lungo che nel 1735 non era ancor compiuto: e la statua della Vergine Assunta non sorgeva, tutta dorata a mordente secondo il consiglio del dotto pittore Mengs, altro che nel 1774. Nel 1844—1845 il conte Ambrogio Nava provvide al rassodamento della guglia che oscillava precedentemente ai venti in modo da dar a temere della sua stabilità.

Per completare l'esposizione storica della fabbrica nei punti in cui nuovi documenti gettano altra luce finisco col ricordare alcune poche altre cose.

Il documento che segue, senza data, ma certamento degli ultimi anni del XV secolo quando il Duomo era „elevato in forma et magnera" da aver forma conveniente di chiesa, si riferisce al desiderio di una fabbrica da servire d'abitazione all' Arcivescovo e ai canonici regolari.

„Illustrissimo Signore. — Essendo ormai lo hedificio de la Giesia del Domo de questa vostra città de Milano elevato in forma et magnera che già ha forma conveniente de giesia; alli fidelissimi citadini vostri deputati a la fabrica de la dicta Giesia, pare essere necessari et conveniente si faza una habitatione commoda et opportuna al culto et servitio divino in la dicta giesia cossi per lo Reverendo Ascivescovo como per li canonici ordinarij et altra chieresia deputata a quella giesia; et perchè havendo rispecto alla dignitade archiepiscopale alla quale sono supposti dessete vescovi de Lombardia et anchora alla Excellentia de la cittade et de la gesia, per ogni rispecto serebe digna cossa dicta habitatione fosse honorevele et anche commoda et vicina alla dicta gesia, como si conviene. Però era facto ricordo per non dare grande disturbo ad molte persone de transferire le done del monastero di Sancta Redegonda ad uno altro monastero; in el qualle starebeno più commodamente ho cossi commodamente come dove sono et le done de quello altro monastero le qualle sono poche poterebeno finire sua vita de compagnia con queste altre. Et questo si parebe con debita auctoritate et modi convenienti, et sarebbe cossa conveniente et honesta; però che sarebbe grande ornamento alla cittade che a tale giesia preheminente et excellente, dal uno lato sarebe el palazo et corte de la Illustrissima Signoria Vostra temporale et da l'altro la corte spirituale. Per tanto rendandosi certi li dicti supplicanti la vostra Signoria doverse relegrarse che sotto la sua ombra ogni cossa bona, laudabile et honorevole habia principio, fondamento et laudabile fine; pregamo instantemente la prefata Excellentia Vostra se degnia consentire ad tale dessegnio et dare aiuto et favore in confortare dicte done di Sancta Redegonda a consentire a questo et anchora in fare scrivere opportunamente dove bisognerà per impetrare tale mutatione; Et generalmente in quello accadarà la Signoria Vostra

essere richiesta. Et benchè la rasone voglia che per fare simile cosse publice si possano strenzere particulare persone ad lassare cosse ad si deputate; tamen credeno indubitatamente che tanto più reusira la cossa in meglio, quanto più la jllustre Signoria vostra gli interpona la excellentissima auctoritate sua alla qualle humilmente se ricomandano.

(A tergo:)

Supplicatio totius Consilij et deputatorum Fabrice venerabilis Ecclesie Majoris Mediolani."

(Archivio di Stato di Milano. Culto. Chiese. Milano. Duomo.)

La chiesa di S. Tecla, il cui ricordo appare di frequente nei documenti della fabbrica del Duomo, come il seguente, sorgeva presso il Duomo stesso, e n'era divisa da un' angusta via[6]). Al tempo di Francesco Sforza si ottenne dal papa di demolirla: il preposto alla chiesa cercò di opporvisi e l'arcivescovo Carlo di Forlì fu delegato, nel 1459, ad esaminarne le ragioni. I canonici chiesero al principe che rimanesse in loro proprietà l'area della chiesa, per affittarne i posti: e la duchessa Bona fece dono alla fabbriceria del Duomo di tutta la piazza dell' Arengo.

È interessante, a ricordo di quella chiesa che fu demolita per le esigenze della nuova configurazione stradale cui dava luogo il progredire della costruzione del Duomo, conoscere questa supplica del capellano della cappella costrutta in S. Tecla da Galeazzo Visconti († 1378) e Bianca di Savoja sua moglie.

„Illustrissima et excellentissima domina domina Mediolani Papie Anglerieque ducissa ac Cremone domina. Extat adhuc in ecclesia Sancte Thegle civitatis vestre Mediolani quedam cappella alias ornatissime constructa et dotata atque edifficata per quondam bone memorie dominos, dominum d. Galeaz Vicecomitem et dominam d. Blancam de Sabbaudia uxorem prefati quondam domini d. Galeaz Viccecomitis proavi prefate excellentissime dominationis vestre ad honorem Sancti Claudij ut adhuc usque in hodiernum diem conspici potest. Et quoniam iam palam et publice dicitur deliberatum esse quod ipsa ecclesia Sancte Theghe tota omnino dirruatur pro amplificanda et ornanda arengi platea huius vestre civitatis Mediolani. Cumque suprascripta capella situata sit directe sabtus dodum crucis Domini, Domini Nostri Ihesu christi ut usque in hodiernum diem clare conspici potest, ea propter ipsa capella necessario una et simul cum omnibus ornamentis suis cum eadem ecclesia Sancta Theghe dirruetur atque irritabitur omnis memoria sic ornatissime capelle sic fieri facte ut prefertur per quondam proavos vestros in eternam eorum memoriam. Quocirca ne memoria tanti principis ac dominorum proavi ac proavie vestre omnino intereat et estinguatur hoc remedium datur quod talis capella cum omnibus ornamentis suis transferri potes et reedifficari in

---

[6]) C. Cantù Memoria letta al R. Istituto Lombardo di Scienze e Lettera nella tornata del 9 Luglio 1885.

quodam angulo sire platee taliter formande quod opus gratissimum erit omnibus civibus vestris ac toto populo Mediolani. Atque etiam ex hoc apparebit dictis vestris civibus non omnium deletum et irritum nomen ipsius Ecclesie Sancte Thegle et sic facillius cessabit omne murmur populi pro ipsius ecclesie diruptione excitatum. Valete in Domino:

Vester fidelissimus orator presbiter Petrus de Negronibus de Vellate capellanus antedicte capelle cum recommendatione et cetera.

(A tergo:)

Illustrissime et excellentissime domine domine Blanche Marie Mediolani ducisse Papie Anglerieque comit ac Cremone domine etc.“

(Archivio di Stato di Milano. Culto. Chiese. Milano. Duomo.)

Anche la lettera seguente ricorda con particolari nuovi, la chiesa di S. Tecla e i lavori del Duomo. È anch'essa dello scorcio del XV secolo come si rileva dal carettere dell' originale e dal tenore dal contenute:

„Illustrissima et Excelsa domina. Dopoy fu vocifferato essere sententiato et deliberato che omnino la vostra gexia de Sancta Thegla sia destructa sono costretti con le lagrime et gran cordoglio li devotissimi Servitori de la Signoria Vostra infiniti sacerdoti, religiosi zentilhomeni et citadini di questa Vostra alma citade e parrochiani seculari d'essa gexia ricorrere dal fonte de pietade de la Vostra Signoria, la quale non porta nome de destruere ma edificare gexie, che pur essendo como fu dicto la Signoria Vostra contenta de lassare anichilare ditta gexia rimanendo quieti per non contradire al contentamento de la Vostra Signoria; ma devotissimamente pregano se digna jnclinare le oregie et exaudire le loro honestissime preghere et requisitione. Che: attenduto che omnino in tanta magnifica citade como è questa è necessario per ordinatione expressa facta per Sancto Ambrosio patron et protectore de questa vostra inclita citade, gli siano duy domi; l'uno estivo e l'altro hiemale, significanti li duy testamenti vecchio et novo, et in ambi duy e dal uno al altro Domo è di bisogno fare cellebrare molti sanctissimi e devotissimi officij e cerimonie, le quali quando la S. V. si dignasse entendere e odire serebbe adimpito al suo piacere e le quale intendendole e odendole spereno che la S. V. procul dubio ne pigliarebbe una tale devotione che butarebbe lacrime per dolceza e suavitade et le quale ordenò de fare in ambe due gexie e dal una al altra cum belissime processione el prefato protectore Sancto Ambrosio per li meriti e intercessione del quale senza dubio la Signoria Vostra obtenete el dominio de questa Vostra città de Millano et essa citade è defesa da molti mali e pericoli serebeno incorsi ad quella la qual gexia dextruendola e non fazando edifficarne una altra in loco de quella indubie saltem in brevi cessarano tutte quelle cerimonie et devotione et demum l'officio ambrosiano mancherebbe et cossi manchando la protectione del Sancto cessarà et cessando, la citade e populo rimagnirá a mal porto et gran periculo che non credono debia essere de mente de la Clementia Vostra.

Supplicano adoncha humilemente a la S. V. li predicti supplicanti acciò che le preditte cerimonie non vengano a mancare et consequenter li pericoli non occorrano a la citade; dignasse de sua absoluta possanza ordinare decernere et declarare che in loco et scontro d'essa Sancta Tecla, in alcuno altro loco apto condecente jdoneo et li propinquo gli sia fabricata et costruita una altra gexia sotto il nome di Sancta Tecla et in similitudine de quella, ne la quale se debia fare e cellebrare le ditte cerimonie et officij como è ordinato de fare per Sancto Ambrosio in Sancta Tegla e in la quale essi parrochiani possano ricevere e havere li sacramenti de la gexia et li corpi loro sepolti et fare et havere in tuto como de presente fano et hano in essa gexia et cussi facendo cessarano infiniti periculi inconvenienti e scandali aliter et cetere."

(Archivio di Stato di Milano. Culto. Chiese. Milano. Duomo.)

Dell' intenzione dei Milanesi di avere due chiese maggiori in cu officiare d'inverno e d'estate fanno cenno anche gli storici del luogo: il Torre, il Latuada e più tardi Zanino Volta,[7]) il quale ultimo ricorda una cronaca che dichiara il duomo ecclesia cathedralis marmoreae quae appellatur ecclesia hjemalis.

*

Riassumendo: il tiburio rappresenta il miglior prodotto lasciato dall'arte lombarda del quattrocento nel duomo di Milano. Frutto di discussioni artistiche infinite, come vedemmo, è veramente l'opera più completa e più geniale prodotta dello sforzo concorde degli artisti del tempo a prò del grande monumento così che le generazioni che succedettero a quella dell' Omodeo trovarono la parte più importante già in opera. Il cinquecento lasciò a sua volta un' impronta così originale e caratteristica al tempio, specialmente nella parte ornamentale, che, nonostante le stonature di stile che la informano e che palesano una volta di più le intransigenza del secolo di Michelangelo, essa creò nella grandiosa facciata, una delle meraviglie del Duomo.[8]) *F. M.*

---

[7]) In Archivio Storico Lombardo. Anno XIII. pag. 852. — Boito op. cit. pag. 11.

[8]) A completare l'esposizione dei documenti inediti che ho potuto rintracciare sulla fabbrica del Duomo di Milano nel quattrocento (e che troverá, è da sperarsi un seguito, di mano in mano che verranno alla luce altre notizie negli altri archivi milanesi) ricordo alcuni frammenti di libri di amministrazione della fabbrica raccolti del Cantù nella serie citata Culto, chiese, Milano, Duomo dell' Archivio di Stato di Milano. Appertengono agli anni 1435—1449 ma non contengono nulla di notevole per la storia della costruzione.

Litteraturbericht.

Kunstgeschichte.

H. Grisar. Analecta Romana. Dissertazioni, testi, monumenti dell' Arte riguardanti principalmente la storia di Roma e dei Papi nel medio evo. Vol. I⁰ con una tavola cromolitografica, dodici tavole fototipiche e molte incisioni. Roma, Desclée Lefebvre e C.i editori, 1900, pag. XXI e 703 in-4⁰.

In dem vorliegenden Werke finden sich fünfzehn Studien zu einem stattlichen Bande vereinigt, die der gelehrte neueste Geschichtsschreiber Rom's im Mittelalter aus Anlass der Specialforschungen zu diesem seinem Hauptwerke verfasst, und mit Ausnahme einer einzigen auch sämmtlich schon früher in wissenschaftlichen Zeitschriften veröffentlicht hat. Jedoch erscheinen dieselben hier — und dies gilt insbesondere von den ursprünglich in italienischer Sprache publicirten — in neuer, vielfach umgearbeiteter, erweiterter und abgeschlossenerer Gestalt, sodass ihr Originaltext gleichsam nur als präliminare Fassung der Letzteren zu betrachten ist. — Sie bilden somit Ergänzungen, Erweiterungen, Excurse zu einzelnen Punkten des nunmehr auch in der deutschen (Original-) Ausgabe vorliegenden ersten Bandes der Geschichte Rom's, wie sie der Verfasser ihrer Wichtigkeit halber den Lesern dieser Letzteren nicht vorenthalten wollte, die er aber theils wegen ihres bedeutenden Umfanges, theils wegen des streng wissenschaftlichen Apparates von Textesreproductionen, kritischen Discussionen, weitläufigen Beweisführungen u. s. f. nicht wohl dem Geschichtswerke selbst einverleiben konnte, ohne dessen, die Erhebung und Bildung auch eines grösseren, nicht blos die Befriedigung der Ansprüche eines streng wissenschaftlichen Leserkreises anstrebenden Charakter wesentlich zu alteriren.

Ihrem Gegenstande nach zerfallen die vorliegenden Aufsätze in zwei Kategorien: in solche historischen und kunstgeschichtlichen Inhalts. Die Ersteren fallen ausserhalb des Stoffkreises unserer Zeitschrift; über mehrere der Letzteren haben wir bei ihrem ersten Erscheinen hier berichtet (vgl. Repertorium XVIII, 387; XIX, 43 und 288; XXII, 167) und so bleibt uns diesmal nur noch übrig, einige derselben, die uns neu sind, zu resumiren.

An erster Stelle darunter steht die Studie über das Mosaik im late-

ranesischen Oratorium des hl. Venantius (S. 507—544). Dasselbe, von Papst Johann IV (640—642) an der Apsiswand des von ihm erbauten Oratoriums ausgeführt, enthält nicht weniger als 24 Figuren, worunter mehrere jener hl. Märtyrer, deren Reliquien der Papst, selbst ein geborener Dalmatiner, aus dem bei der avarischen Invasion i. J. 639 zerstörten Salona nach Rom übertragen nnd für die er eben das Oratorium am lateranensischen Baptisterium errichten liess. Bei den seit 1874 an der Stelle des alten Salona vorgenommenen Ausgrabungen wurde ein altchristliches Coemeterium des V. Jahrhunderts mit einer dreischiffigen Basilika, und darin die Grabstätten von 16 Märtyrern aufgedeckt, z. Th. mit den ursprünglichen Inschriften, die fast alle Namen der Heiligen enthalten, deren Reliquien Johann IV in sein Oratorium überführen liess.

Die Bedeutung des in Rede stehenden Mosaiks nun beruht vorzugsweise darin, dass es uns eine vollständige Darstellung der verschiedenen Grade der kirchlichen Hierarchie in ihren liturgischen Gewändern vorführt, wie solche im VII. Jahrhundert zu Rom in Gebrauch waren. Kein anderes Denkmal der altchristlichen Kunst verdient die gleiche Beachtung mit Rücksicht auf die historische Entwicklung der kirchlichen Gewänder aus der im klassischen Alterthum gebräuchlichen Art der Bekleidung. Ihre Formen, wie wir sie in dem Mosaik mit voller Genauigkeit in lebhaften Farben dargestellt sehen, sind uns zugleich ein Zeugniss für den Gebrauch der vorangehenden Jahrhunderte, mit dem sie in allem Wesentlichen übereinstimmen, wie auch der nachfolgenden Zeit, in der sie sich in gleicher Weise noch durch lange Jahre erhalten haben.

Wir sehen den Diakon in seiner Dalmatica, den Priester mit der Planeta, den Bischof und Papst mit dem Pallium über der Letzteren dargestellt. Der Subdiakon ist der Einzige der geistlichen Würdenträger, den wir unter den 24 Gestalten vergebens suchen. Und gleichsam um die liturgische Gewandung mittelst des Vergleichs mit der feierlichen Kleidung des profanen Lebens besser in's Licht zu stellen, fehlen die Edlen des Laienstandes auch nicht in ihren ganz genau detaillirten Prachtgewändern, namentlich denen der Palatinalritter und kaiserlichen Hofbeamten. Endlich hat auch die durchaus ideale Gewandung ihre Repräsentanten in der hl. Jungfrau, den Aposteln und dem Täufer, von der Halbfigur des Heilands und der sie begleitenden zwei Engel nicht zu reden. Der Verfasser widmet nun allen den dargestellten liturgischen Gewändern ausführliche Excurse, in denen er ihren Ursprung, ihre allmälige Modification, ihre Bedeutung, ihre Prärogative unter Heranziehung der litterarischen und monumentalen Belege mit der bei ihm gewohnten Beherrschung des Stoffes und Gründlichkeit der Behandlung darlegt. In Betreff des Näheren müssen wir der Natur des Gegenstandes nach die Leser auf seine Ausführungen verweisen.

Die letzte Studie des vorliegenden Bandes, die in den Bereich unsrer Berichterstattuug fällt, hat die altgeheiligte Broncestatue des Apostels Petrus in dessen Hauptkirche zum Gegenstande. Sie wurde schon von

Didron ainé als Werk des XIII. Jahrhunderts reclamirt, ohne dass er diese Meinung in irgend einer Weise begründet hätte. Erst neuerdings hat F. Wickhoff (Zeitschrift f. bild. Kunst 1890 S. 108 ff.) diese Unterlassung nachgeholt und alle Argumente mit Scharfsinn und Gelehrsamkeit gruppirt, die sie irgend stützen können. Da jede historische Nachricht über den Ursprung des Bildwerks fehlt, so ist man zur Entscheidung der Frage über ihre auf die Prüfung der Statue selbst, auf innere Kriterien und den Vergleich mit analogen Producten von sicherem Datum angewiesen. —

Da ergab denn die genaue Untersuchung des Verfassers unter Zuziehung von Sachkundigen, dass der Guss aus einem Stücke besteht, und sich daran nirgends ein nachträglich angefügter Theil befindet. Jede Spur einer einstigen Vergoldung fehlt. Die Pose der Gestalt und die Art, wie das Gewand (antikes Pallium über der Tunica) angeordnet ist, entspricht römischen Philosophen- und Rhetorenstatuen der guten Zeit. Schlagende Analogien in gedachter Hinsicht bietet eine Philosophenstatue des Madrider Museums (vom V. reproducirt) und noch mehr die Petrusstatue in den vatic. Grotten, ein antiker Torso, der etwa um 1200 durch den nach dem Vorbild der Broncestatue gebildeten Apostelkopf ergänzt ward. In diesem Punkt weist Grisar das Unzutreffende in der Kritik Wickhoff's nach, der aus der vermeintlich missverstandenen antiken Gewandanordnung des Broncestandbildes dessen mittelalterliche Provenienz gefolgert hatte. Den langen steifen Hals und den starr erhobenen rechten Vorderarm mit der Fingerhaltung der alten Redner (die als Geste des Segnens in den christlichen Cult übernommen wurde) erklärt der Verfasser aus dem nicht mehr von dem entsprechenden Können unterstützten Bestreben des Künstlers, seiner Schöpfung die vom Gegenstande geforderte Hoheit aufzuprägen, wie es denn gerade die Kunst des Niederganges kennzeichnet, dass sie in der Charakteristik übertreibt.

Die bisher angeführten Merkmale sind zugleich entscheidend für die Zuweisung der Statue in die Epoche der altchristlichen Kunst des V. oder VI. Jahrhunderts. Kein mittelalterlicher Bildner, soweit wir ihre Werke kennen, hat eine Statue geschaffen, die in ihrer Pose sich so genau classischen Vorbildern anschloss, und deren Gewandung so getreu wiedergab, wie es bei unserer Bronce der Fall ist. Wie ungemein selten sind ferner Erzstatuen im frühen Mittelalter, während uns das Liber pontificalis gerade von der Vorliebe der ersten christlichen Jahrhunderte für Werke dieser Art zahlreiche Zeugnisse liefert, mögen sie selbst auch untergegangen sein. Auch der Vergleich mit der Statue Carl's v. Anjou und den Figuren in den Bildwerken Arnolfo di Cambio's entscheidet zu Ungunsten des mittelalterlichen Ursprungs der Petrusbronce: in ihnen allen lebt nichts mehr vom Geist — kaum hier und da etwas von der Form — der Antike, der doch noch stark in der Letzteren pulsirt. Gegen ihre Entstehung im Mittelalter spricht endlich, dass sie nicht — wie dessen Werke mit Vorliebe — eine Künstlerbezeichnung trägt; dass sie jeder ornamentalen Ausschmückung (gestickte Gewandsäume, metallene Kleider-

schliessen, Vergoldung einzelner Theile) entbehrt, wie solche die mittelalterliche Kunst fast stets anwendet; dass der Apostel keine Tonsur hat, während er seit dem VII. Jahrhundert immer mit einer solchen dargestellt wird; dass er gar keine Aehnlichkeit zeigt mit dem Typus jenes Bildes vom Ausgang des XII. Jahrhunderts, das noch heute in S. Peter als die „vera ikon“ des Apostels verehrt wird (s. Röm. Quartalschrift 1892 Taf. 5) und das ihm doch nothwendigerweise als Vorbild hätte dienen müssen; dass er im Gegentheil sich an jenen Typus anlehnt, der uns aus den frühsten Jahrhunderten überliefert ist (Broncemedaillon im vatic. Museum, der Apostel Petrus und Paulus) und der im Mittelalter ausser Verwendung kommt. —

Betreffs der genauern Fixirung der Entstehungszeit unserer Statue endlich neigt Grisar zu der Hypothese, sie möchte ihr Dasein dem Papste Symmachus (498—514) verdanken. Das Liber pontificalis belehrt uns, dass unter ihm der Bronceguss für künstlerisch-kirchliche Zwecke mehrfach Anwendung fand (Tabernakel für S. Andrea, Taufbecken für S. Peter, Broncefiguren für den Kantharus im Vorhof desselben). Kurz vor seiner Zeit tauchen auch die ersten Darstellungen des Apostelfürsten mit den Schlüsseln in den Händen auf (Mosaiken im Mausoleum der Galla Placidia in Ravenna, in S. Agata dei Goti zu Rom u. a. m.); in den früheren hält er nur einen Stab mit dem Monogramm Christi, ein Kreuz, oder auch blos eine Ruthe. Ja, die aus dem Jahre 1192 stammenden, also fast gleichzeitigen Ergänzungen des Romanus presbyter zu P. Mallios Descriptio basilicae Vaticanae führen, sich auf ältere Traditionen stützend, geradezu eine „venerabilis imago“ des Apostels Petrus an, die Symmachus (im Verein mit einer zweiten des hl. Paulus) auf den Altar des Oratoriums vom hl. Kreuze, das er in der Basilika errichtet hatte, aufstellen liess, und zwar „in columnis porfireticis“. Liegt es nicht nahe, hierfür an die vaticanische Broncestatue zu denken?

C. v. Fabriczy.

Gustav E. Pazaurek. Franz Anton Reichsgraf von Sporck, ein Mäcen der Barockzeit, und seine Lieblingsschöpfung Kukus. Leipzig, Karl W. Hiersemann, 1901. Gr. Fol. 32 S. Text nebst 30 Kunstblättern in Kupferstich und Lichtdruck sowie 18 Textillustrationen, in eleganter Mappe, M. 60.

Es ist überaus erfreulich, dass die Thätigkeit deutsch-böhmischer Kunstforschung in letzter Zeit mit mehreren Publicationen auf dem Gebiete der Barockkunst einsetzt, in welcher nächst den weithin bekannten Werken der Gothik wohl die hervorragendsten Kunstwerke Böhmen's entstanden. Dem frisch geschriebenen Buche Jos. Hofmann's über die „Barocke in Nordwest-Böhmen mit besonderer Berücksichtigung der St. Maria Magdalenen-Kirche in Karlsbad“ (1898), das trotz wiederholt dilettantenhafter Behandlung des Stoffes die Beachtung der Fachkreise verdient, folgte erst vor Kurzem als vierter Band der „Forschungen zur Kunstge-

schichte Böhmens“ die auch illustrativ reich ausgestattete Arbeit „Beiträge zur Geschichte der Dintzenhofer“ (1900) von Dr. Hugo Schmerber. Trotz methodischer Mängel der Anlage, welche die Uebersichtlichkeit über die mannigfachen neuen Forschungsergebnisse Schmerber's erschweren, bietet gerade diese Publication eine Fülle höchst schätzenswerther Aufschlüsse über die weitverzweigte Thätigkeit einer vielgenannten deutschen Architektenfamilie. Nunmehr tritt der rührige Skretabiograph Gustav E. Pazaurek, der verdienstvolle Leiter des nordböhmischen Gewerbemuseums in Reichenberg, auf den Plan und lenkt in einer sich wirklich vornehm präsentirenden Schrift die Aufmerksamkeit der Kunstforscher auf einen grossen Förderer der Barockkunst in Böhmen und seine Lieblingsschöpfung Kukus. Persönlichkeit und Werk werden durch Pazaurek's Arbeit auf's Würdigste fachmännischer Beachtung näher gerückt.

Mit Recht hebt P. hervor, dass Graf Franz Ant. Sporck für seinen Besitz und dessen künstlerische Ausschmückung mit seinen allerdings sehr bedeutenden Mitteln in gewissem Sinne Ludwig XIV oder August dem Starken nacheiferte. Ein unverkennbarer, aber durchaus nicht abstossender Zug pomphafter Schaustellung, deren Einzelheiten auch die Denkweise des gräflichen Auftraggebers wiederholt ungemein anschaulich illustriren, geht durch das Ganze, der Zeit nicht fremd und von ihrem Pulsschlage beflügelt. Was den Darlegungen Pazaurek's einen ganz besonderen Werth verleiht, bleibt die Thatsache, dass er nicht nur eine Gruppe bisher durchschnittlich näherer Betrachtung noch nicht unterzogener Kunstwerke zum ersten Male sachlich behandelt, sondern auch auf Grund archivalischer Quellen, die vor ihm niemand gekannt, geschweige denn kunstgeschichtlich ausgenützt hat, die zuverlässigsten Angaben über ihre Entstehung und über die mit der Ausführung betrauten Meister beibringt. Geistreiche Hypothesen sind im Allgemeinen ausgeschlossen; überall behält der Verfasser den festen Boden zuverlässig erweisbarer Angaben unter seinen Füssen. Die Copialbücher der Sporck'schen Correspondenz und die freilich nicht lückenlos erhaltenen Tagebuch-Kalender, die der gewissenhafte Haushofmeister Tobias Jos. Ant. Seemann führte, erschliessen ein Quellenmaterial ersten Ranges für die in einen bestimmten Rahmen eingespannte Sonderuntersuchung. P. würde sich gewiss ein grosses Verdienst erwerben, wenn er die einer gelehrten Gesellschaft wärmstens empfohlene Drucklegung dieser Quellen (Anm. 1) selbst rasch in die Hand nehmen und durch Beigabe der zum vollen Verständnisse gewiss wiederholt nothwendigen Erläuterungen den ganzen Schatz ausmünzen wollte. Ref. hat die Empfindung, dass für die vorliegende Arbeit ein etwas reicheres Einstreuen sittengeschichtlicher Einzelheiten den Hintergrund der Untersuchung noch anziehender belebt hätte. Dass P. sonst die Gelegenheit wahrnimmt, an geeigneten Stellen auf Grund seiner umfassenden archivalischen Studien über Böhmen's Barockkunst Berichtigungen, Ergänzungen oder ganz neue Thatsachen ausserhalb der eigentlichen Arbeit vollständig unaufdringlich und sachgemäss zu bieten, wird im Allgemeinen mit Dank hervorgehoben werden.

Die Beschreibung des Ortes und seiner Kunstwerke, die hauptsächlich zwischen 1692 bis 1720 ausgeführt wurden, stützt sich auf allseitige, das Wesentliche scharf hervorhebende Autopsie. An der Hand eines alten Oelgemäldes (um 1720) wird der ehemalige Eindruck der Anlage neubelebt. Die Vorführung alles Beachtenswerthen im Bilde gestattet eine knappe, auf die Hauptsache sich beschränkende Beschreibungsweise, die man sehr angenehm empfindet. Die Besprechung des Schlösschens, der für die Badegäste bestimmten Bauten, der Kirche, des so mannigfaltigen Statuenschmuckes, der Eremitagen u. dergl. bietet reiche gegenständliche, für die Ausführungsepoche charakteristische Abwechslung.

Der Abschnitt über die vom Grafen Sporck beschäftigten Künstler grenzt die Antheile der einzelnen gut ab, geht von den Architekten aus und würdigt die Heranziehung des Prager Baumeisters Peter Antonius Nitola, nach welchem von 1723 bis 1725 auch Jacob Michel aus Jaromiersch thätig war. Der grösste Kunstwerth fällt in der Gruppe der Kukuser Arbeiten den Sculpturen zu. Lassen sich auch heute einem Hans Peter, Barth. Jacobus Zwengs oder Joh. Fried. Kohl bestimmte Werke nicht mehr zuweisen, so bleibt um so reicher Matthäus Braun, der an Prager Denkmälern so vielfach betheiligte Meister, vertreten. P. stellt bei Besprechung seiner Leistungen endgültig Oetz in Tirol als Geburtsort des meist für einen Innsbrucker ausgegebenen Künstlers fest. Nächst ihm arbeiteten für Sporck noch sein Schüler Jos. Patzalt und ein Bildhauer von Benatek. Unter den Malern überragt Peter Brandel weitaus seine Kunstgenossen Adal. Hofmann, Daniel Trzessnak, Capaun; einer Identificirung des „Mahler Andres" mit dem Rentz-Schüler Andreas Schübler, an die man gewiss denken könnte, scheint gerade die in Anm. 110 (S. 22) mitgetheilte urkundliche Erwähnung „mahler Andres und rentzens 2 Disscipeln" entgegenzustehn, nach welcher man eigentlich den Maler Andres von der Kategorie der Rentz-Schüler offenkundig schied. Michael Heinrich Rentz selbst gehörte als „dermaliger Hoff-Kupfer-Stecher" direct zum Personale des Sporck'schen Hausstandes; auch Joh. Daniel de Montalegre und die Rentz-Schüler Brosch, Rudisch, Knirsch u. a. arbeiteten für den Grafen, der ausserdem den Augsburger And. Matth. Wolfgang, den Prager Ant. Birkhart, den in Dresden lebenden Christian Wortmann sowie Georg Phil. Rugendas und Emanuel Joachim Haas mit verschiedenen Aufträgen bedachte. Letzterer lieferte den vorzüglichen Stich des gräflichen Porträts, dessen noch vorhandene Originalplatte auf Taf. I reproducirt wurde.

Die Abrundung der Arbeit gewinnt durch die nun folgende Einbeziehung kunstgewerblicher Gegenstände, für deren sachgemässe Beurtheilung die Deutschböhmen keine bessere Kraft als den schon durch seine Berufsstellung mit allen Einzelheiten vertrauten Verfasser selbst haben. Seine bekannte Vorliebe für Barockkunst erleichterte ihm diese persönlichem Geschmacke zusagende Aufgabe und erhöht zugleich den Werth der Darbietung. Die Beziehungen Sporcks zu Litteraten seiner Zeit, zur Herstellung von Druckwerken, unter denen „das christliche Jahr" (1733—1735) mit

Stichen von Rentz und Montalegre besonders hervorragt, zum Theater und besonders zur „wälschen Opera“, zur Musik überhaupt werden — durchwegs nach neuen Quellenangaben — übersichtlich und zutreffend behandelt.

Eine Erörterung des gesellschaftlichen Lebens in dem Sporck'schen Hause schliesst die schöne Arbeit. Sie lehrt Ton und Stimmung desselben kennen und manche Einzelheit des in Kukus Entstandenen und noch Vorhandenen verstehen und führt der Sittengeschichte des XVIII. Jahrhundertes eine Menge interessanter Angaben zu, in denen sich entweder fremde Einflüsse des Zeitgeistes geltend machen oder auch persönliche und örtliche Besonderheiten — so der Huberti- und der Kreuzadlerorden — durchschlagen.

P.'s Publication über den Grafen Franz Ant. Sporck und seine Lieblingsschöpfung Kukus ist vom Anfange bis zum Ende ein anziehend geschriebenes und in seinen Ergebnissen interessantes Buch. Der reiche Bilderschmuck im Texte und die mit grosser Sorgfalt hergestellten Tafeln bilden nicht nur eine Zierde des Werkes, sondern ermöglichen auch ein Ueberprüfen der Ergebnisse in allen Einzelheiten und ein Eindringen in den Geist der Herstellungsepoche. Dagegen möchte Ref. nicht verschweigen, dass nach seinem Dafürhalten die Stoffbehandlung etwas zu sehr localisirt wurde und zu wenig Fühlung mit der allgemeinen Kunstbewegung hat. So vermisst man z. B. die Erörterung des Grundrisses der Dreifaltigkeitskirche (S. 11 u. 12) im Verhältnisse zu den Baugedanken der Prager Kirchenbaukunst im ersten Viertel des XVIII. Jahrhundertes. Bei der gesicherten Zuweisbarkeit der Sculpturen in Kukus an die Hand Braun's dürfte man erwarten, dass die in ihnen zu Tage tretende Art des Meisters in einer bestimmten Abgeschlossenheit näher abgegrenzt und stilkritisch auch innerhalb der Entwicklungsphasen bewerthet werde. Gerade weil die nicht zu zahlreichen Kenner Braun'scher Arbeiten das Urtheil Pazaurek's, dass Braun „ohne Zweifel zu den tüchtigsten deutschen Bildhauern der Barockzeit“ zähle (S. 19), als vollständig zutreffend bezeichnen werden, drängt sich ihnen der Wunsch auf, die stattliche Zahl der Werke Braun's in Kukus mit seinen an anderen Orten ausgeführten Schöpfungen verglichen und abgeschätzt zu sehen, die Formensprache und Leistungsfähigkeit des Künstlers von dem derzeit unstreitig am Besten unterrichteten Kenner seiner Thätigkeit bestimmter charakterisirt zu finden. Der guten Publicationen über hervorragende deutsche Barockbildhauer sind noch nicht so viele, dass nicht Jeder mit voller Sachkenntniss der Werke und des Quellenmaterials gebotene Beitrag über einzelne Meister der ersten Hälfte des XVIII. Jahrhundertes mit warmem Danke begrüsst werden sollte. Eine etwas grössere Ausführlichkeit über Braun wäre gewiss allen aufrichtigen Schätzern der schönen Kukuspublication hochwillkommen gewesen. Hoffentlich gestatten die zeitlich beengten Arbeitsverhältnisse des Verfassers recht bald, die in den Anm. 87 und 101 angedeuteten Untersuchungen über Braun und den Maler Peter Brandel, für die er schon reiches Material gesammelt hat, zu veröffentlichen. Mit Recht hat P. auf S. 13 der interessanten „Gegenüberstellung

der Kukuser Sculpturen und der gleichzeitigen Standbilder von Versailles und den anderen damaligen Königsschlössern Frankreichs“ gedacht. Der Vergleich der Anordnungsgedanken wäre zu vertiefen gewesen, da ja schon der Panegyrikus (S. 6) Hancke's, der direct auf ein Ueberbieten der Herrlichkeiten von Versailles in Kukus lossteuert, eine etwas ausführlichere Erörterung, als sie S. 13 und 14 enthalten, hätte anregen sollen. In der ganz sachgemässen Aufzählung der Darstellungen von Tugenden und Lastern (S. 12) hätte sich eine strengere Einhaltung der Zeitenfolge empfohlen. An demselben Orte ist der Druckfehler „Prochatitzer“ in „Prachatitzer“ richtigzustellen. Ein Register würde die rasche Benützbarkeit des prächtigen Werkes, dessen Bedeutung die vorstehenden Bemerkungen nicht im Geringsten herabsetzen wollen, wesentlich fördern, wenn auch die gute Anordnung des Stoffes die Orientirung ungemein erleichtert. Die typographische Ausstattung der allen modernen Anforderungen vollkommen gerecht werdenden Publication ist tadellos und verdient alles Lob; die Auswahl und Einstellung des Bildermateriales bezeugt ebenso die Sachkenntniss wie den guten Geschmack des Verfassers, der eine schöne und lohnende Aufgabe hingebungsvoll und erfolgreich gelöst hat.

Wien. *Joseph Neuwirth.*

Architektur.

Wilhelm Effmann. Die Karolingisch-Ottonischen Bauten zu Werden, Bd. I (Stephanskirche, Salvatorskirche, Peterskirche). Mit 288 Textfiguren und 21 Tafeln. Strassburg. Heitz. 1899.

Bei der Unsicherheit, die noch in der Geschichte der Frühzeit der deutschen Baukunst herrscht, ist eine Arbeit wie die vorliegende von dem allergrössten Werth. Sie ist geradezu eine Musterleistung zu nennen in der Sorgfalt und Genauigkeit der Untersuchungen, in der peinlichen Analyse der Bauten, der Ausnutzung von Urkunden und Legenden, der verständnissvollen Stilvergleichung. Solche bis ins Kleinste gehende Feststellungen können erst die Grundlage bieten, auf der sich ein weniger schwankendes Gebäude aufrichten lässt, als es bisher die Geschichte der karolingisch-ottonischen Baukunst bildet.

So stellen sich denn auch schon in diesem ersten Bande, welcher nur die innerhalb des ehemaligen Klosterbezirkes gelegenen Kirchen behandelt, eine ganze Reihe von wichtigen Ergebnissen heraus.

Die ältesten Bauanlagen, die vom hl. Ludger († 809), dem Stifter des Klosters Werden, noch selbst geplant und theilweise vollendet sind, zeigen eine directe Nachahmung altchristlicher römischer Bauten, zu der er jedenfalls durch seine Romreise angeregt war. Für die kleine, jetzt nicht mehr erhaltene Stephanskirche, die als frühester Bau gelten kann, wird mit annähernder Sicherheit durch Nachgrabungen die kleeblattförmige Dreiconchenform römischer Grabkapellen des III. und IV. Jahrhunderts nachgewiesen, die aus inneren Gründen deshalb schon angebracht scheint, da es

sich dabei in erster Linie um die Bergung der zahlreichen von Ludger mitgebrachten römischen Reliquien handelte. Ebenso hatte die von Ludger begonnene, aber erst 875 geweihte Salvatorskirche die einfache dreischiffige, flachgedeckte römische Basilikenform ohne Querschiff, sie kommt demnach als Beweisstück für die Entstehung der kreuzförmigen Basiliken auf deutschem Gebiet nicht mit in Frage, während Dehio sie noch zu den ersten Beispielen dieses Grundrisses zählte. Auch die ringförmige Ludgeruskrypta mit der Confessio, die noch im IX. Jahrhundert mit in den Bau der Salvatorkirche hineingezogen wurde, entspricht italienischen Gewohnheiten.

So zeigt sich hier im Norden ein Complex von Ueberführungen altchristlich-römischer Bauformen als Grundlage der neuen Entwicklung.

Von grossem Interesse ist auch die Zusammenstellung der Anzeichen, welche darauf deuten, dass in der Salvatorkirche des IX. Jahrhunderts bereits der später in Sachsen beliebte Stützenwechsel auftrat, und wir lernen dabei constructive Gründe kennen, die möglicherweise für die Entstehung dieses Wechsels maassgebend waren. Den Mittelschiffmauern wurde dadurch ein grösserer Halt gegeben, dass sie in Abständen, die der Breite des Mittelschiffes entsprachen, durch Gurtbögen mit darüberliegenden Quermauern mit den Aussenmauern verbunden waren. Wandpfeiler, welche diese Gurtbögen trugen, legten es nahe, auch die gegenüberliegenden Stützen im Schiff als Pfeiler zu gestalten. Die Säulen sollten nach einer Nachricht, die allerdings nur bis in's XVI. Jahrhundert zurückzuführen ist, ein Geschenk Karl's des Grossen gewesen sein. Warum allerdings zwischen den einzelnen Pfeilern je 2 Säulen Platz gefunden haben müssen und nicht eine genügte, ist mir nicht ersichtlich.

An die Behandlung der Salvatorkirche reiht sich die der Peterskirche, deren Bauzeit sich direct an die der letzteren anschliesst und bis 943 währt. Sie bildete einen Westvorbau der Salvatorkirche, wurde aber bisher als ein Rest der ursprünglichen Form dieser Basilika selbst angesehen, die man daher ganz falsch reconstruirte. Verfasser weist im Gegentheil nach, dass wir es hier mit einer Art Vorkirche, einem selbstständigen thurmartigen Westwerk mit centraler Beleuchtung des Mittelraumes und mit doppelgeschossigen Umgängen auf drei Seiten zu thun haben. Dieser Vorbau diente als Pfarrkirche gegenüber der Klosterkirche und zum Sendgericht, dessen Einrichtung er vielleicht überhaupt seine Entstehung verdankte. Verfasser betont die Wichtigkeit, welche solche Westwerke für die Ausbildung der Westfront der romanischen Kirchen besitzen. Dieser Werdener Bau bietet das älteste noch aufrechtstehende Beispiel eines Westwerkes, bei dem nur der Mittelbau als Thurm ausgebildet war; es ist die genaue Untersuchung, die ihm gewidmet wird, daher von grossem Werth.

Dem XI. Jahrhundert gehört die Ludgeridenkrypta an (1059 geweiht), ein Neubau der viel kleineren alten, die sich östlich hart an die Ludgeruskrypta anschliesst. Es ist eine freistehende, überwölbte Hallenanlage, welche den Namen Krypta kaum verdient. Ein Verdienst des Verfassers ist es auch, dass er das Verhältniss der Ludgerus- und Ludgeriden-

krypta zu einander und zum ursprünglichen Bau klarlegt. Endlich werden auch der gothische Umbau der Salvatorkirche nach dem grossen Brande von 1256 und die späteren Schicksale, An- und Umbauten der Kirchen bis in die Gegenwart behandelt.

Neben der Gestaltung der Architektur sind es die ornamentalen Details, die bei der Spärlichkeit des Materials aus den frühen Jahrhunderten von nicht geringer Wichtigkeit sind. In höchstem Maasse dankenswerth ist es, wie dem Leser hier alle Einzelheiten in Abbildungen vorgeführt werden, und zur Nachahmung empfiehlt sich die Wiedergabe der Reste von decorativer Wandmalerei. Effmann giebt zunächst die Spuren, wie sie sich bei der Aufdeckuug zeigten, in photographischer Reproduction und fügt dann die eigene Ausdeutung und Vervollständigung der Formen als besondere Abbildung hinzu. So behält der Leser ein eigenes Urtheil. Die Datirung dieser gemalten Decorationstheile in der Peterskirche, welche die architektonische Gliederung betonen und in Streifen die Bogen und den horizontalen Ansatz des Tonnengewölbes begleiten, scheint mir allerdings nicht ganz gesichert. Nach Effmann gehören sie der Bauzeit vor 943 an, da der Stuck der Bautheile vom Anfang des XI. Jahrhunderts über sie hinweggelegt ist. Ist der Stuck aber wirklich ursprünglich aus dieser Bauzeit? Die gemalten Akanthusformen sind den gemeisselten aus der Ludgerikrypta aus der zweiten Hälfte des XI. Jahrhunderts so auffallend ähnlich, dass man sie ohne sehr gewichtige Gründe schwerlich anderthalb Jahrhundert früher ansetzen kann. Was nun diese plastischen Akanthusornamente der Kapitelle der Ludgerikrypta anbetrifft, so wird der enge Zusammenhang mit denen der Ludgerikapelle zu Helmstedt betont, die von den meisten Forschern für karolingisch ausgegeben sind. Durch die Feststellung dieser Gruppe aber für das XI. Jahrhundert durch den Verfasser erhalten wir instructive Beispiele für die Formenentwicklung der späteren Zeit gerade im Gegensatz zu bestimmt karolingischen Beispielen wie in Lorsch und Fulda, bei denen noch eine viel engere Beziehung zur Antike herrscht und die Blattformen sich noch viel stärker plastisch vom Kapitell loslösen. Bei denen des späteren X. und des XI. Jahrhunderts werden die Blattumrisse rundlicher, die Flächen ungegliederter und überfüllter. Eine vollständige Abstumpfung der Detailformen zeigen die aus dem X. Jahrhundert stammenden Kapitelle der Peterskirche in Werden.

Von figürlicher Plastik finden sich 14 sitzende Gestalten von Petrus, Paulus und 12 Frauen, die später in der Ludgeridenkrypta eingemauert sind und nach des Verfassers Meinung zu einer Altaranlage aus der Zeit 1066—1081 gehörten. Es sind Ausläufer der ottonischen Kunst und die Ornamentik, die mit ihnen verbunden ist, ist interessant wegen der Anlehnung an gemalte Blattformen der ottonischen Zeit.

Das Buch verdient in jeder Hinsicht die grösste Anerkennung und man kann nur wünschen, dass der zweite Band ihm ebenbürtig wird.

Adolph Goldschmidt.

Die ehemalige Karolingische Sanct Salvator-Basilika in Frankfurt am Main.

Von Architekt **Franz Jacob Schmitt** in München.

Die 1869 begonnene Wiederherstellung der Frankfurter Sanct Bartholomäus-Domkirche gab dem leitenden Architekten, Ober-Baurath Franz Denzinger, Veranlassung, Nachgrabungen im Innern des Gotteshauses anzustellen und da sich noch viele Reste der Fundamente vom ehemaligen Sanct Salvatorbaue vorfanden, so ist eine Reconstruktion des Grundrisses wohl möglich. In der Annahme, dass jeder Beitrag willkommen ist, welcher die dürftigen Kenntnisse der Karolingischen Baukunst bereichert und die grosse Lücke in der Kunstgeschichte des IX. Jahrhunderts ausfüllen hilft, werde die Reconstruction hier mitgetheilt.

Auf Seite 17 des 1886 erschienenen Werkes „Frankfurt und seine Bauten“ heisst es: „die erste urkundlich nachzuweisende öffentliche Kirche ist die Salvator-Kapelle, welche am 1. September 852 von dem Mainzer Erzbischof Rhabanus Maurus eingeweiht worden ist. Diese Kapelle wurde später zur Stiftskirche erhoben, als Ludwig III 880, bezw. Karl der Dicke 882, das nach dem Schutzpatron der Kapelle genannte Collegiatstift gründeten“ und Seite 104: „die durch König Ludwig den Deutschen 852 gegründete Salvator-Kirche war im Anfang des XIII. Jahrhunderts baufällig geworden, wurde 1238 abgebrochen und ist an derselben Stelle, unter theilweiser Benutzung der Fundamente der Salvator-Kirche, die Sanct Bartholomäus-Kirche erbaut worden. 1315 wurde behufs Vergrösserung der Chor nebst beiden östlichen Thürmen der Sanct Bartholomäus-Kirche abgebrochen und der neue Chor 1338 vollendet; 1346—1354 erfolgte der Bau des Querschiffes und 1415 wurde der Pfarrthurm begonnen.“

Die auf uns gekommenen Fundamente der Sanct Salvator-Basilika zeigen eine kreuzförmige Anlage, die T-Form, das „crux commissa“. Die Hauptconcha und die 2 Nebenconchen sind am Querschiffe unmittelbar ausgebaut, wie bei den Karolingerbauten der Sanct Marien-Basilika in Steinbach bei Michelstadt im hessischen Odenwalde und der Sanct Michaels-Basilika auf dem oberen heiligen Berge bei Heidelberg. Ueber den 2 Nebenapsiden erhoben sich Thürme — ein Baumotiv, für das sich

in Deutschland an der merkwürdigen Collegiats-Stiftskirche Sanct Peter und Paul in Niederzell auf der Insel Reichenau im Bodensee noch ein uraltes Beispiel erhalten hat. Als Erbauungszeit der Ostpartie dieser Basilika in Niederzell nimmt Ober-Baurath Friedrich Adler in seinen „baugeschichtlichen, 1870 in Berlin herausgegebenen Forschungen“ die Zeit von 799 bis 802 an. — Die Bauten der Bodensee-Insel Reichenau sind Werke der Benedictinermönche, deren Hauptkloster sich im mittleren Deutschland zu Fulda in Hessen befand. Als hier im Jahre 822 Rhabanus Maurus Abt wurde, gründete er eine eigene Kunstschule, welche sich die Pflege der Baukunst und die Ausführung von Kunstwerken aller Art zur Aufgabe machte. So dürfen wir annehmen, dass der Bauplan der vom nachmaligen Mainzer Erzbischof Rhabanus Maurus 852 zu Frankfurt eingeweihten Sanct Salvator-Basilika in Fulda entstanden ist oder doch von einem auf dieser damals berühmten Schule gebildeten Meister entworfen wurde. Bemerkenswerth ist die Gestaltung ihres Langhauses: ein quadratischer Raum, dessen hölzerne Balkendecke von 4 durch Steinbögen verbundenen Freistützen getragen wurde. Somit entspricht die Anlage derjenigen des Domes Sanct Peter und Nicolaus in Trier an der Mosel, nur dass die Maasse in Frankfurt am Main genau auf die Hälfte eingeschränkt sind; der quadratische Raum des Trierer Domes der constantinischen Periode hat nämlich 36 Meter 50 Centimeter innere Breite und Länge, während das Langhaus der Frankfurter Basilika nur 18 Meter im Lichten misst. Die Stellung der 4 Freistützen in Frankfurt ist derart gewählt, dass ein Mittelschiff von der doppelten Breite der Seitenschiffe entstand und die 3 beiderseitigen Scheidebögen gleiche Jochweite empfingen. Aussergewöhnlich ist die Spannweite von 6 Meter Axenweite und kommt diesseits der Alpen bis zur Zeit 852 der Frankfurter Sanct Salvator-Basilika wohl nur im ältesten Dome zu Trier vor, während von Axenmittel zu Axenmittel bei der Sanct Justinus-Säulenbasilika in Höchst am Main nur 3 Meter 25 Centimeter, am Münster Allerheiligen in Schaffhausen am Rhein nur 5 Meter und am Sanct Marien-Dome Augsburgs nur 5 Meter 40 Centimeter gemessen werden. In Frankfurt dürfte diese weite Freistützen-Stellung mit der Anlage von Emporen zusammenhängen, welche zweifelsohne über den beiden Vorhallen und Portalen an der Westseite vorhanden waren; denn ohne eine derartige Anordnung wären die 2 westlichen Treppenthürme zwecklos. Bereits vor und in der Karolingerzeit waren Emporen üblich; dies wissen wir von der Benedictiner-Abtei Saint-Vandrille zu Fontanellum im heutigen Département Seine-Inférieure, wo bereits zwischen 700 bis 800 die Basilika Sanct Servatius mit einer oberen Empore erbaut wurde, von der Aachener Münsterkirche Sanct Maria des grossen Kaisers Karl, vom Gotteshause Sanct Maria und Gertrud der 850 gegründeten Benedictiner-Nonnenabtei zu Essen in der Diöcese Hildesheim, von der Benedictiner-Klosterkirche Sanct Salvator und Maria zu Werden an der Ruhr im Erzbisthume Köln, deren Stiftungsbau im Jahre 875 consecrirt wurde, von der Benedictiner-Kirche des heiligen Remigius in Rheims, von

dem Westbau der Benedictiner-Nonnenkirche Sanct Maria im Capitol in Köln und von den 4 Querschiffarmen der vom heiligen Bischof Bernward (993—1022) gegründeten Benedictiner-Abteikirche Sanct Michael in Hildesheim. Waren aber Emporen über den 2 Vorhallen der Frankfurter Salvator-Basilika vorhanden, so erklärt sich die weite Stützenstellung schon daher, dass man von Oben einen Durchblick zum Altare der Hauptconcha ermöglichen wollte, was bei einer engen Stellung der Stützen nicht der Fall gewesen wäre. Ein solcher Durchblick war bei 4 Freistützen in der Form von Säulen am besten möglich, weshalb wir Monolith-Säulen aus Sandstein oder Granit, wie beim ältesten Trierer Dome, wohl auch in Frankfurt annehmen dürfen.

Von der Kirche der berühmten Benedictiner-Abtei im nahen Fulda hatte die Frankfurter Sanct Salvator-Basilika nicht allein den Namen, sondern wohl auch die Hauptmotive des Aufbaues entlehnt. Der 822 verstorbene Abt Eigil hatte die Grabeskirche Sanct Michael in Fulda als 3-schiffige Rund-Basilika auf 8 Säulen in den Jahren 820 und 821 erbaut. Das Langhaus der Sanct Salvator-Basilika zu Fulda, welches Abt Bangulf (779—802) durch den Mönch Ratger ausführen liess, hatte 20 freistehende Säulen. Endlich kommt dazu die kreuzförmige 3 schiffige Säulen-Basilika Sanct Justinus, welche der Mainzer Erzbischof Otgar (826—847) in Höchst am Main erbauen liess; demnach kennen wir 3 mit der Frankfurter Sanct Salvator-Basilika etwa gleichzeitige und ihr örtlich nahestehende Baudenkmäler, in welchen freistehende Säulen die Stützen der Obermauern und Balkendecken bilden. —

Merkwürdig sind bei der Frankfurter Sanct Salvator-Basilika die 2 runden Treppenthürme, welche — dicht beisammen stehend — den westlichen Abschluss des Mittelschiffes herstellen, weiter die Verbindung der 2 Treppen mit 2 Vorhallen und die Anordnung der Eingangs-Portale nicht im Westen, sondern an den Langseiten im Norden und Süden. Dies letztere Motiv ist dadurch bezeugt, dass es auch auf den im Jahre 1239 durch Bischof Ludolf von Ratzeburg zu Ehren des Heilandes Jesu Christi und des heiligen Bartholomäus consecrirten Neubau übergegangen ist; der mächtige sogenannte Pfarrthurm von 1415 zeigt gleichfalls nur Portale nebst Vorhallen nach Nord und Süd, nicht aber nach West, wo ehedem das alte Rathhaus stand. Ingleichen liegen die beiden aus spätromanischer Zeit stammenden Portale der Kirche Sanct Leonhard zu Frankfurt nicht an der West- sondern an der Nordseite. Auch die Sanct Justinus-Basilika in Höchst hat heute nur 2 an der Nordseite befindliche Kirchenportale. Die unmittelbar mit einander verbundenen runden Treppenthürme der Sanct Salvator-Basilika in Frankfurt stehen einzig da unter den bis jetzt bekannten alten Baudenkmalen Deutschlands. Im Uebrigen sind 2 Rundthürme an der Eingangsseite zur Karolingerzeit häufig; es sei nur an das Münster Sanct Maria in Aachen, an Sanct Martin in Münstermaifeld, an die erstmals 836 geweihte Basilika Sanct Castor zu Koblenz am Rhein in der Erzdiöcese Trier erinnert. Aber überall sind diese Treppen-

thürme durch Vorhallen getrennt, nur in Frankfurt ist es ein Zwillingsbau. Erst im späteren Mittelalter kam ein westlicher Abschluss des Mittelschiffes in Aufnahme, wie er in Frankfurt als ältestes Beispiel erscheint; in den sächsischen Landen erhielten alsdann aber die Thürme nicht Rundform, sondern Rechtecks-Gestalt. So der Westthurm der Augustiner-Chorherren-Kirche auf dem Sanct Petersberge bei Halle an der Saale; auch an der Benedictiner-Kirche zu Unserer Lieben Frau in Halberstadt entwickeln sich an der Westseite aus dem rechteckigen Unterbau oben 2 quadratische Thurm-Hochbauten. Aehnlich ist ferner der Thurm-Westbau des Gotteshauses zu Melverode bei Braunschweig, welcher auch über dem Firste des Kirchendaches eine rechteckige Masse bleibt, die an den 2 Schmalseiten Giebel und dazwischen ein Satteldach zeigt. Thürme dieser Art, von der ganzen Breite der Kirche und ohne Ueberhöhung der Seitentheile finden sich in den Harzgegenden zahlreich. Das Motiv zweier Thürme über den Conchen zu Seiten der Hauptconcha, wie es erstmals 799 bis 802 an der Sanct Peter und Pauls-Basilika zu Niederzell auf der Insel Reichenau in Deutschland auftritt, wie es sich dann für die Sanct Salvator-Basilika in Frankfurt aus der Zeit von 852 herausstellt, blieb in der Maingegend heimisch. Die heutige Sanct Leonhards-Kirche Frankfurt's besitzt noch ihre 2 Nebenconchen mit darüber aufsteigenden, unten rund, oben 8 eckig gestalteten Thürmen; ebenso hat die schöne Sanct Marien-Kirche in Gelnhausen ganz die gleiche Anordnung.

Ueber die Bamberger Domsculpturen.

Von **Wilhelm Vöge.**

(Schluss.)[1]

5. Das Tympanon der Gnadenpforte (Monumentalität und Massstab; dramatische Auffassung und Santa conversazione).

Es handelt sich für uns zum Schluss noch darum, den Zusammenhang der älteren und jüngeren Bamberger Bildnerei zu erläutern. Doch mag es gestattet sein, vorerst einen Augenblick bei einem einzelnen Werke der älteren Richtung zu verweilen, das die Bedeutung und eigenthümliche Geschlossenheit der romanischen Bamberger Plastik noch einmal vergegenwärtigen wird; ich meine das Tympanon der Gnadenpforte das meist an den Anfang der älteren Gruppe gerückt worden ist.

Die Gnadenpforte ist das Stiefkind der neueren Forschung; bald wird sie als ein „bescheidenes Werk", bald als ein „schüchterner Erstlingsversuch", bald als ein „Werk geringen Werthes von handwerksmässigem Charakter" eingeführt. Eine Tafel wird dem doch schon wegen der Stifterfiguren sehr interessanten Bogenfelde auch in dem Publicationswerk nicht zugestanden.[2])

In Wahrheit handelt es sich hier nicht um eine schüchterne, sondern um eine geistreiche, in manchem Betracht selbst kühne Arbeit, nicht um ein handwerksmässiges, sondern um ein hervorragendes Werk.

Schon die Anordnung der Figuren in verschiedener Höhe (auf zum Thron der Madonna emporführenden Stufen!) ist ein Kunstgriff, der dem Nachdenken des Künstlers Ehre macht. Denn nur dadurch wurde erreicht, dass die vier, die Jungfrau mit dem Kinde umstehenden Heiligen-

---

[1]) Vergl. Heft 3, S. 195 ff. S. 224, Z. 7 v. u. ist hier zu lesen: Der Bamberger gab den seinigen mehrfach eine auffallend magere Form. Nachgetragen sei, dass zur Erklärung der Statue des hl. Dionysius auch die in Bamberg selbst bewahrten Reliquien des Heiligen in Frage kommen.

[2]) Nach der auf meine Veranlassung vor einigen Jahren gemachten Aufnahme, die inzwischen — mit meiner Zustimmung — auch in den Handel kam, jetzt von Franck-Oberaspach abgebildet, vergl. dessen Aufsatz: Eine fränkische Bildhauerschule vor dem Eindringen der Gothik, Zeitschr. f. b. Kunst, N. F. XII, 259 ff.

figuren annähernd dieselbe Körpergrösse erhielten, ohne dass die Zurückstehenden mit ihren Köpfen dem abfallenden Bogenlauf der Lünette störend nahe kamen.

Es ist richtig, die Faltenbildung hat hier noch nicht die aufdringliche Plastik der spätesten Chorreliefs (Nordseite), sie ist feiner, fliessender, wie bei den frühesten Aposteln an der Südseite der Schranken, doch in der starken Unterarbeitung der Säume eher fortgeschrittener als dort.

Aber auch in der Energie der plastischen Tendenz geht das Portalrelief über die ältesten Arbeiten im Innern hinaus. Mit grosser Kühnheit ist die Tiefe des einen gewaltigen Blockes, aus dem das Ganze genommen ist, für die Figuren ausgenutzt.

So lösen sich die Köpfe aller Hauptfiguren (einschliesslich des des Bischofs) frei von der hinteren Fläche ab.[3]) Der scharf in's Profil gerückte Petrus links ist von fast statuarischer Rundung, indem er gleichsam nur mit der l. Schulter gegen die Rückwand stösst. Kühn auch seine frei plastisch gegebenen Hände, mit dem aufgeschlagenen Buch[4]) und dem auf dem kleinen Finger der Rechten gehaltenen Schlüsselriemen.

Das Merkwürdigste aber ist, wie die stärkere Plastik des Reliefs hier zur Steigerung der Raumillusion benutzt ist. Es ist Luft um diese Figuren. Die Mittelgruppe der Madonna mit dem Petrus (l.) und dem Kaiser Heinrich (r.) z. B. tritt stärker heraus.

Auch hier ist ein sinnreicher Behelf mit im Spiele. Die nach vorn heraus gewendeten Füsse des Petrus und des Kaisers treten auf vorgekragte Blattconsolen. Hierdurch wird der (durch die scharfe Profilstellung des Petrus schon gegebene) Eindruck des Hintereinanderstehens der l. u. r. gereihten Heiligengestalten noch gesteigert. Eigenthümlich reizvoll auch, wie die in zweiter Linie Stehenden — l. der hl. Georg, r. die Kaiserin — nun über die Schultern der anderen hinweg, den Kopf ein wenig zurücknehmend, auf die Madonna mit dem Kinde blicken.

Der in's Dreiviertelprofil gewendete Christuskopf ist mitsammt dem ihm beigegebenen Nimbus frei von dem Grunde losgearbeitet. Der Nimbus wirkt nun perspectivisch, indem das in flachem Relief gegebene Scepter des dahinter stehenden Kaisers von seinem Rande überschritten wird![5]) Auf Raumillusion ist hier also bewusst hingearbeitet. Bei dem Nimbus des Petrus ist das Gleiche allerdings noch nicht gewagt.

---

[3]) In seinem unteren Theil mit der Mauer verwachsen ist, wie eine Untersuchung aus der Nähe ergab, nur der Kopf des Diakonen rechts.

[4]) Auf der Abbildung und von unten sieht es leicht so aus, als halte er einen schweren geschlossenen Band in der Rechten; thatsächlich trägt er das aufgeschlagene Buch auf beiden Händen; der hintere Theil des Buches ist — dies wohl mit Rücksicht auf den Beschauer — ein wenig emporgehoben.

[5]) Ein solches Mitgehen des Nimbus mit dem Kopfe ist in der mittelalterlichen Steinplastik ziemlich selten und immer das Anzeichen eines besonderen Nachdenkens; man beobachtet es in Frankreich z. B. auf dem Tympanon von

Wie viel künstlerischer Ernst in alledem steckt, welch' ehrliches Ringen, könnte ein Blick auf die, dem Sujet nach so nah verwandte Porte Sainte-Anne in Paris am besten erläutern, die, obwohl nicht unbeträchtlich älter, doch dem gothischen Neubau der Pariser Kathedrale, will sagen, einem für diesen bestimmten, älteren Fassadenplane schon zuzugehören scheint.[6]) Man betrachte, wie sich der Maurice de Sully hier — ängstlich gleichsam — mit dem Engel vor ihm in eine „Ebene" zu drängen sucht. Es ist ein geschicktes Arrangement auf einer Fläche; etwas wie Raumillusion ist nicht angestrebt.

Es hängt mit der Richtung auf Plastik und Raumvertiefung, besonders mit der kecken Wahl der Profilstellung zusammen, dass sich in Bamberg die Figuren fast ein wenig zu sehr von einander lösen. Auf dem Pariser Werk schliessen sich die Gruppen besser zusammen. Aber dafür entschädigt die Bamberger Composition durch die stärkere geistige Concentration. Denn während auf dem französischen Werk die Nebenfiguren (der Ludwig VII) z. Th. durch ihr Sichherauswenden zum Beschauer hin das Aufmerken von der Mittelgruppe ablenken, sind in Bamberg aller Köpfe auf diese gerichtet.

Zugleich ist aber die allzu strenge Symmetrie doch dadurch wieder abgemildert, dass der Christus nicht wie in Paris in feierlicher Vorderansicht gegeben ist, sondern ebenfalls von der Seite, indem nur die Madonna sich voll nach vorn wendet.

Durch das eigenthümlich scharfe Betonen der geistigen Bezüge zwischen den Hauptpersonen ist in Bamberg etwas Gespanntes selbst in das — seiner Gattung nach stille — Repräsentationsbild hineingebracht. Man sehe, wie das Kind den Blick fest auf Petrus gerichtet hält, der ihm unverwandt in's Auge sieht.

Es liegt etwas Dramatisches in dieser Confrontation, in dieser wortkargen, selbstvergessenen Zwiesprache. Auch das Gebet des unten knieenden Stifters scheint nicht an die Madonna, sondern an Petrus gerichtet zu sein, zu dessen Füssen auch die Schriftrolle endigt; es ist eine Bitte um Fürsprache. Die dominirende Stellung des Apostelfürsten, dessen Obhut die Bamberger Kirche ja unterstellt war, konnte nicht klarer zum Ausdruck gebracht werden, als es hier geschehen ist.

Etwas Dramatisches liegt auch in dem Zuwarten des l. stehenden hl. Georg, der, den stahlharten, herrenhaften Kopf emporgewendet, nur des Winkes gewärtig scheint, um mit dem Bischof, seinem Schützling, vor den Thron zu treten. Hübsch wie dieser seine Bittschrift jenem in die gewaltige Rechte schmiegt.

Conques. Die französische Gothik hilft sich bei Bewegungen des Kopfes meist, indem sie den Nimbus einfach fortlässt.

[6]) Vergl. dazu Vöge, Anfänge des monumentalen Stiles im Ma., S. 158; die dort ausgesprochene Ansicht ist acceptirt von Male, La Porte Sainte-Anne, Revue de l'art ancien et moderne Bd. II.

Man hat vor dieser Santa conversazione also mehr den Eindruck einer in verschiedenen Scenen nach einander sich abspinnenden Handlung, als den eines ruhigen Beisammenseins heiliger Gestalten. Die dramatische Kraft steckt demnach (in gleicher Energie) in dem Tympanon, wie in den Chorreliefs, zumal den frühen; sie ist in dem Tympanon mehr latent vorhanden: das Sujet kam ihr hier nicht entgegen.

Man könnte selbst auf dem Tympanon mehr Haltung und Pathos bemerken wollen, als den älteren Apostelreliefs oder dem lahmen hl. Michael an den Schranken eigen ist.

Franck hat geglaubt, Angesichts der ciselirenden Feinheit der Ausführung gerade an dem Bogenfelde das Herauswachsen der Bamberger Steinplastik aus der Kleinkunst studiren und belauschen zu sollen. Demgegenüber mag es betont werden, dass sowohl die wuchtige, breitspurige Gestalt der Madonna, wie der hl. Georg und die Kunigunde durch die Monumentalität des Entwurfs in's Auge fallen. In der letzteren verbindet sich mit dem aufrechten Stolz der Pose eine gewisse vornehme Lässigkeit, ein Eindruck, der selbst dem jüngeren Bamberger nirgends gelungen ist, obwohl ihm die Reimser Kunst gerade nach dieser Seite neue Anregungen hätte geben können.

Stellt man mit dieser Gestalt der älteren Schule jenes bekannte französische Frauenbild von der Reimser Fassade zusammen, die Königin von Saba, so staunt man zu sehen, wie nahe sich beide Figuren in der architektonischen Haltung des Entwurfs sind, obwohl der deutschen Frau die elegante Schlankheit der französischen nicht eignet. Verwandt ist insbesondere die Art, wie der frei aus einander geschlagene Mantel von den Achseln schlanken Falls zu den Füssen gleitet.[7])

Eine gewisse Monumentalität zeigt sich auf dem Tympanon auch in der Stellung der Füsse. Sie sind so gegeben, als ständen sie dort wirklich oben auf dem Thürsims. Die Figuren an den Schranken, zumal die älteren, stehen mit nach abwärts gerichteten Fussspitzen da; die eigenthümlich welligen Streifen des Erdbodens, auf dem sie stehen oder schreiten, biegen sich, dem Druck der Tritte nachgebend, nach abwärts. Diese primitive und kindliche Art, die Füsse für den Beschauer unten

---

[7]) Angesichts solcher Vorzüge der Conception fällt es — besonders in dieser Zeit! — nicht in's Gewicht, wenn der l. (unter dem Mantel liegende) Unterarm ein wenig zu kurz gerathen ist. Auch der r. Arm des Georg, der übrigens sammt der Hand in der Panzerung steckt, wie aus der Nähe zu sehen ist, ist nicht ganz gerathen. Allerdings ist er auch durch den anklebenden Mörtel entstellt, der den hier hindurchlaufenden Riss überdeckt. Und wie schwierig war auch die Aufgabe, die sich der Meister hier gestellt hatte, wie glücklich ersonnen im Ganzen dies an's Bäurische streifende Breiten der mächtigen Arme, indem nun der Mantel weit auseinanderfährt, Wehr und Waffen zeigend. An dieser Rittergestalt mit der bohrenden Schärfe des blanken Blickes könnten noch neudeutsche Meister sich inspiriren, deren Ritter bisweilen etwas vom verwunschenen Schneidergesellen an sich haben.

sichtbar zu machen, ist auf dem Tympanon bei keiner Figur versucht; hier spürt man es deutlich, wie die Architektur, wie das ganz anders mächtige Gesimse der Thür festigend, erzieherisch gewirkt hat.

Nach Franck ist allerdings gerade in dem Sichtbarmachen der Füsse, in der Berechnung auf die Untensicht das Fortschrittliche zu sehen. Aber wäre das der Fall, so müssten die entwickelten Chorreliefs der Nordseite es stärker zeigen als die ältesten der Südseite. Nun zeigt es sich aber gerade hier am auffallendsten,[8]) auch verbindet es sich hier mit einem symmetrischen Schematismus der Pose, einem uniformen Zusammennehmen der Absätze bei Nebeneinanderstehenden, der sich ebenfalls später mehr verliert, auf dem Tympanon übrigens garnicht vorhanden ist.

Doch eins will ich gern einräumen, dass nämlich bei der Tiefe des Reliefs die zurückstehenden — übrigens vollkommen plastisch gegebenen — Füsse[9]) z. Th. von dem stark vorspringenden, vorderen Plattenrande etwas zu sehr (für das Auge) überschritten werden; besonders gilt das vom hl. Georg[10]). Ist vielleicht auch um dieses Uebelstandes willen der geistreiche Meister auf die Ausflucht mit den vorspringenden Consolen verfallen? Wie leicht hätte er es andererseits gerade bei diesen gehabt, dem Fusse eine Senkung nach abwärts zu geben, oder auch bei der thronenden Madonna; er that es nicht; er empfand ganz richtig, dass die Rücksicht auf den unmittelbar darunter abschneidenden horizontalen Thürsturz ihm solche Mätzchen hier nicht gestatte.

Franck, der unser Tympanon trotz seiner doch so sichtlichen Tendenz auf Rundung der Körper, auf ronde bosse, für „vollkommen unplastisch" erklärt, sieht mit Weese in demselben eine Art ersten plastischen Versuchs. Die Annahme, sagt er, liegt nahe, dass die Bamberger Monumentalplastik (damals) erst auf ein sehr kurzes Bestehen zurückblickte.[11])

---

[8]) Dazu an der Nordseite etwa der Jonas zu vergleichen.

[9]) Bei einem Abtasten des l. zurückstehenden Fusses des Petrus zeigt sich jedoch, dass die Zehen hier nicht so gut herausgearbeitet sind.

[10]) Uebrigens ist doch zu erwägen, dass der Beschauer bei dem absteigenden Gelände ca. 1,40 m tiefer unter dem Relief zu stehen kommt, als es unter normalen Umständen der Fall wäre. War dies schon damals der Fall und hätte überhaupt der Meister hierauf Rücksicht nehmen können?

[11]) „Dass — heisst es dort weiter — ihre bemalten Gestaltungen an die Stelle von Malereien getreten seien . . . Das ist umsomehr plausibel, weil am Peterschor noch gemalte disputirende Apostel erhalten sind und weil auch an den Südschranken die Ranken (z. Th.) noch gemalt sind." Ich habe schon früher ausgesprochen, dass ich bei den Bamberger Sachen mich mehr an Arbeiten in Metall erinnert finde, bald mehr an getriebene, bald mehr an Bronce-Arbeit besonders solche kleineren Massstabes. An der Gnadenpforte sind (bei Betrachtung von oben) besonders die ciselirten Haare der Köpfe über den Capitellen merkwürdig; auch sind die schmucken Knöpfe auf die Archivolten aus getriebenem Metallblech aufgestiftet! vergl. unten. — Der Hinweis auf die Malereien am Peterschor ist jedenfalls insofern auch nicht glücklich, als diese sicherlich mit dem Bau gleich-

Nun, dass wir hier in keinem Sinne „ein schüchternes Erstlingswerk“, nicht erste Gehversuche gleichsam sei es des Künstlers, sei es der Schule vor uns haben, ist schon durch das Gesagte deutlich geworden.

Damit will ich nicht behauptet haben, dass das Tympanon durchaus später sein müsse, als die uns erhaltenen frühesten anderen Sachen. Manche der Vorzüge, die das Tympanon vor den ältesten Reliefs im Innern voraus hat, setze ich, wie angedeutet, dem Umstande mit auf Rechnung, dass es sich hier um eine Arbeit grösseren Massstabes, um die Ausfüllung eines mächtigeren Rahmens oder ganz einfach um einen weit mächtigeren Block handelte, als bei den einzelnen Apostelpaaren.

Aber sollte nicht die Tendenz auf ronde bosse gerade an Aufgaben dieser monumentaleren Art erst erstarkt sein?[12]) — Insofern hätte es etwas Verlockendes, das Portalrelief zwischen die ältesten Apostelpaare, mit denen es ja in der feinen Fältelung der Gewänder zusammen geht und die jüngeren und jüngsten Arbeiten (innen wie aussen) einzuschalten.

Hierfür könnte man noch ein technisches Detail geltend machen, indem das Tympanon jene feine Rauhung oder Körnung des Reliefgrundes hat, die den späten Chorreliefs an der Nordseite eignet, während die frühen glatten Grund zeigen.

Auch diese feine Bearbeitung des Grundes war ja ein Fortschritt im Sinne des Plastikers, gleichsam ein Uebergriff in die Sphäre der Maler.

Der immer sinnreiche Meister des Tympanons rauhte übrigens nicht die ganze Fläche; er liess oben einen glatten Ring, auf dem die Köpfe mit ihren Nimben ruhen.[13])

Ein Entwicklungsgestrenger könnte sagen: also steht das Tympanon in der technischen Behandlung des Reliefgrundes mitten inne

---

zeitigen Gemälde einen anderen Stil zeigen, als die Bamberger Plastik; sie gehören nämlich jener Richtung zu, die Haseloff in seiner thüringisch-sächsischen Malerschule behandelt hat. Kann man also aus diesen Malereien irgend einen Schluss ziehen, so ist es doch wohl gerade der, dass die Bamberger Plastik von dieser malerischen Richtung nicht herkommt! Allerdings hat die Malerei dieses Stiles auf die Plastik vielfach eingewirkt, aber nicht in Bamberg, sondern z. B. in Sachsen.

[12]) Man vergl. auch das Verkündigungsrelief im Innern! Auch hier gehen grösserer Massstab und grössere Wucht der Reliefbehandlung zusammen.

[13]) Daraus möchte man schliessen, dass die über den ganzen Grund des Reliefs sich gleichmässig ausbreitende (in dürftigsten Spuren erhaltene) polychrome Musterung mit sechsblättrigen Rosen oder Sternen aus einer späteren Zeit stammen muss, so zeitgemäss auch das Motiv ist (zu vgl. die Dekoration am Portal der Kunigunden-Kapelle in Bamberg, Chor v. Sebald in Nürnberg, Schlussstein); jedenfalls ist sie nicht im Sinne des Plastikers gedacht, der, wie ähnliche Zweifarbigkeit der Gründe auch bei Gemälden der Zeit viel sich findet, jedenfalls jenen glatten Ring — oberhalb setzt die Rauhung wieder ein! — auf eine andere Färbung (und Musterung) berechnet hatte, als die gerauhten Theile. Die sämmtlichen Köpfe hoben sich also von einem glatteren, vielleicht heller

zwischen den Süd- und den Nordschranken. Doch will ich mich hier auf chronologische Constructionen nicht einlassen, die nie zu beweisen sind. Wissen wir doch garnicht, ob wir nicht — trotz der Verwandtschaft des Stiles und der künstlerischen Richtung im Allgemeinen — am Portale vielleicht einen anderen Meister zu sehen haben, als im Innern. Auffallend sind z. B. am Tympanon die schlanken Hälse (Madonna, Christus, der Kaiser, hl. Georg), während die Apostel und Propheten mehr etwas Stiernackiges haben[14]); auch die sonst für die ältere Bamberger Weise so charakteristische Hochschultrigkeit tritt auf dem Tympanon wenig oder nicht hervor.[15])

Die sichere chronologische Einordnung des Portales hätte übrigens noch ein mehr sachliches, archäologisches Interesse: Wer ist der Bischof, fragt man, der links neben dem hl. Georg erscheint. Ekbert, in dessen spätere Zeit man wohl die jüngeren Chorreliefs zu setzen hat[16]), mit

gehaltenen Grunde ab! Andererseits deuten allerdings die Charaktere der auf den Rundstab aufgemalten Inschrift wohl auf dieselbe Zeit, in der das Plastische entstand. An sonstigen polychromen Resten finden sich: Spuren von Vergoldung am Nimbus der Madonna wie dem des hl. Georg, am Mantel des Petrus, und am Uebergewande der Kaiserin; an Petri Untergewand solche von Roth.

[14]) Da das ducknackige Vorstrecken des Halses, das der älteren Schule eigen ist, sich hier mehrfach mit einer auffallend starken Abspreizung des Daumens und einem merkwürdigen Elan der Pose verbindet, geht man wohl nicht fehl in der Annahme, dass in der älteren Bamberger Kunst ein Zusatz angelsächsischer Zeichenmanier vorhanden ist. Wir hätten also in der älteren Bamberger Kunst ein Durcheinanderspielen von (in letzter Linie) frühbyzantinischen und angelsächsischen Stilelementen. Diese Beobachtung ist, glaube ich, darum von besonderer Wichtigkeit, weil die Bamberg benachbarten alten Culturcentren Fulda und Würzburg nicht nur Mittelpunkte irisch-angelsächsischen Einflusses, sondern nach den Forschungen Swarzenski's und Traube's auch Sitze gerade jener Schule gewesen sind, die ich zur Erklärung der Bamberger Byzantinismen schon früher herangezogen habe: der Schule der Trierer Adahandschrift.

[15]) An dieser Stelle sei auf eine stilistische Specialität der älteren Figuren des Fürstenportals hingewiesen: die derbplastische Angabe des Faltenwerks auf dem Unterleibe. Die spielerische Bewegtheit der Säume und Faltenkämme tritt bei diesem unvollendet gebliebenen Werke der älteren Schule ganz zurück, übrigens auch an den späteren Chorschranken; das Fortissimo bezeichnen hier die letzten Sachen an der Südseite. Wir haben also ein Anschwellen und Zurückebben. Der Ernst der plastischen Tendenz, am Portale auch die Strenge des architektonischen Aufbaues mochten hier in gleichem Sinne wirken.

[16]) Franck (a. a. O.), der in dankenswerther Weise auf die (nach ihm) mit den Bamberger Sachen verwandten Oehringer Apostel hingewiesen hat, bringt hier auch ein Datum bei: 1241, leider bezieht es sich nicht auf die Oehringer Statuen, sondern auf die dortige Tumba. Dürfte man es auf die Statuen beziehen, so würde es nicht übel passen, besonders wenn man annehmen darf, dass sich die Thätigkeit in Oehringen erst aus der Bamberger entwickelte, was

dessen Tode, wie wir angenommen haben, die Arbeit an der Fürstenpforte in's Stocken kam (im Jahre 1237), regierte länger als ein Menschenalter, seit dem Jahre 1203! Da ist es wohl zum mindesten wahrscheinlich, dass auch das Tympanon der Gnadenpforte während seiner Sedenzzeit entstand, dass wir also Ekbert hier zu sehen haben.

---

angesichts des flauen Oehringer Faltenstils, der eine Auflösung des Bambergischen bedeutet, wohl das Wahrscheinlichste ist. In diesem Falle würde die Oehringer Thätigkeit allerdings für den indigenen Ursprung der älteren Bamberger Kunst garnichts beweisen; das könnte sie nur, wenn es sich in Oehringen entweder um frühere oder um gleichzeitige oder endlich, falls um spätere, um von Bamberg unabhängige, auf gemeinsame, im Lande liegende Quellen gehende Sachen handelte. Franck benutzt also mit Unrecht seinen Oehringer Fund, um beides zugleich wahrscheinlich zu machen, sowohl die Bodenwüchsigkeit der älteren Bamberger Kunst, als ihren Einfluss auf Oehringen. — Unhaltbar erscheint mir auch die Behauptung, dass sich „an den (späteren) Chorschranken (des Georgenchores) architektonische und plastische Einzelheiten" fänden, „die mit Sicherheit auf Einwirkung des französischen (sic!) Meisters zu setzen sind." Ueber das, was er hier meint, hat Franck in seinem zweiten Aufsatz: „Zum Eindringen der französischen Gothik" (in dieser Zeitschrift) Auskunft gegeben. Die an den Nordschranken sich findenden „gothischen" Theilungssäulchen sollen danach beweisen, dass an den Schranken noch gearbeitet wurde, als der Gothiker (der „Meister der Adamspforte") nach Bamberg (zurück)kommt. Nun würden sie das zwar selbst dann nicht beweisen, wenn sie (nach Capitellen und Basen) genau von der Art derer wären, die wir dem Meister der Adamspforte zuweisen können; denn sie könnten ja dann ebenso gut ein nachträglicher Zusatz sein oder selbst eine Erneuerung. Mit den Capitellen des „Meisters der Adamspforte" haben aber diese an den Schranken überdies stilistisch garnichts zu thun! Ueber die Basenform aber, wie sie der „Meister der Adamspforte" und seine Richtung bildet, giebt heute fast ganz allein das Papstgrab eine völlig unzweideutige Auskunft, da die Basen an der Adamspforte in verschiedener Zeit hergestellt zu sein scheinen. Hier wird nun aber der obere Basenwulst deutlich mit einem Absatz gebildet, wie sich das auch im Peterschor findet; die Basen an den Ostschranken haben das aber garnicht. Das Debordiren des unteren Wulstes über den abgekanteten Sockel findet sich ähnlich schon im Bamberger Nordtransept, auch an der Veitsthür, es kann also höchstens die Gleichzeitigkeit dieser Theile mit den späteren Chorschranken darthun. Zudem wissen wir doch, dass die Anregung zu diesen Formen nach Bamberg nicht erst von dem „Reimser" gebracht ist, sondern dass sie sehr wahrscheinlich von Ebrach ausging. — Ueber die Archivolten des Fürstenportals noch später ein Wort. — Erwähnt sei hier noch, dass das in den Zwickeln der letzten Chorreliefs sich findende (mit den Figuren aus einem Block genommene) Blattwerk (vergl. besonders das Prophetenpaar neben dem Dionysius) ganz von der Art dessen ist, das an den Capitellen des unvollendet von der älteren Schule zurückgelassenen Nordportals sich zeigt (zu vergl. die Mittelsäule). Dies ist insofern eine erwünschte Beobachtung, als es jedenfalls doch das Nächstliegende ist, anzunehmen, dass das unvollendet gebliebene Werk auch das späteste war, wenn auch die Basen am Nordportal minder entwickelt sind. Denn dies kann man z. B. damit erklären, dass der Entwurf schon länger vorgelegen hatte. Wie dem aber auch sei, jedenfalls ist durch nichts bewiesen, dass an den Ostschranken noch gearbeitet ward, als der „Reimser" kommt.

Auf eine relativ späte Entstehung scheinen auch gewisse Einzelheiten der Tracht zu weisen, die entwickelte Form der Mitra z. B., wobei anzumerken ist, dass sich noch später, sogar in Bamberg selbst, z. B. am Grabmal Otto II, eine niedrige Form derselben findet.[17]) Der durch seine gerauhte Fläche als Pelzkragen charakterisirte Ueberfall am Mantel der Kaiserin[18]) findet sich z. B. am Grabmal der Mathilde in Braunschweig, auch bei den erst der zweiten Hälfte des XIII. Jahrhunderts gehörenden Naumburger Figuren. Der Kaiser Heinrich scheint schon eine Art Suckenie (ein Uebergewand mit Ausschnitten für die Arme) zu tragen.[19]) Die eigenthümliche, durch eine Verschnürung der Riemen bewerkstelligte Knüpfung des Leibgurtes beim Ritter Georg[20]) scheint andererseits nichts besonders Alterthümliches zu sein; irre ich nicht, so liegt dieselbe oder doch eine ähnliche Schlitzung der Riemenenden noch bei der Figur Wilhelm's von Holland (im Mainzer Dome) vor.

Doch welche Schlüsse man auch aus dem Costümlichen hier zu ziehen hat, jedenfalls sind die liebevoll gegebenen Costümdetails an sich des eingehendsten Studiums würdig.[21])

Der das Tympanon umrahmende, schwere Rundstab trug ursprünglich eine Inschrift. Rechts haben sich noch ein paar Reste erhalten; oberhalb und rechts der Kunigunde ist Folgendes noch sichtbar:

VNEGV N-PA

Wahrscheinlich stand demnach: Cunegunda inperatrix.

---

[17]) Ueber die Zuweisung dieses Grabmals vergl. unten unter No. 8.

[18]) Sehr interessant ist, dass das Mantelfutter streifenweise gerauht ist; offenbar ist eine Fütterung mit Pelzstreifen gemeint.

[19]) Denn gleich unterhalb der rechten Schulter zieht sich eine breite Bordüre herum, die den Armausschnitt des Obergewandes zu säumen scheint. Allerdings findet sich hier auch an dem weiten Aermel der Kaiserin ein solcher Besatz, so dass man zweifelhaft bleibt, ob es sich nicht auch bei dem Kaiser um einen aufgenähten Schmuck des langen Aermels handelt. Derertige Schlitzärmel übrigens (für Frauen) schon in Hss. des X. Jhs. Bei dem Kaiser läuft ein in den Falten des Schoosses sich verlierender Bordürenstreif senkrecht über den Leib, was auch bei den frühen Aposteln vorkommt. Die Schuhe haben einen vorn über den Ausschnitt schliessenden, wie es scheint, aus dem Leder selbst geschnittenen Steg.

[20]) Das l. Gürtelende ist in zwei Riemen zerspalten; von diesen wird der eine um eine in dem rechten Gürtelende durch zwei parallele Einschnitte improvisirte Spange geknüpft, während der zweite einfach durch die Oeffnung durchgezogen ist, vielleicht, um gebraucht zu werden, falls jener abriss; von der Sorgfalt der Wiedergabe zeugt es, dass sogar das Sichheben der Lederspange in Folge der Umschnürung richtig beobachtet ist. So etwas pflegt bei Werken „geringen Werthes von handwerksmässigem Charakter“, zumal in dieser Epoche nicht vorzukommen.

[21]) Am Schwert des hl. Georg zeigt sich unten feiner Metallbeschlag in sauberster Wiedergabe.

Es waren hier also vielleicht nur die Namen der darunter dargestellten Figuren angebracht, nicht eine metrische Inschrift. Leider ist neben der ganz rechts stehenden Diakonengestalt nichts als ein paar Buchstaben zu ermitteln. Ist in ihm etwa der finanzielle Leiter der Hütte dem Bauherrn links gegenüber gestellt? Wer aber ist die noch kleinere Gestalt in der Mitte zu Füssen der Madonna und des Petrus, die durch ihre Puppenhaftigkeit den Zorn der Forscher herausgefordert hat? Als ob nicht noch die entwickelte, ja die späteste Gothik solche Figuren gelegentlich in weit kleinerem Massstabe gegeben hätte, als Götter und Heilige! In der Nähe gesehen, erweist die Figur sich als sehr säuberlich gearbeitet; die rechte Hand ist geöffnet vorgehalten, die linke hält den Rollenstreifen. Franck, der das Kreuz auf ihrem Mantel wahrnahm, hält sie für geistlich; er denkt an ein Künstlerbildniss. Die Figur ist aber ohne Tonsur, das lange, in der Mitte gescheitelte Haar liegt hinten im Nacken. Der Mantel ist kaum ein Pluviale, denn er ist vorn durch eine einfache (hin- und widerlaufende) Riemenverschnürung nur lose zusammengehalten. Dasselbe Costüm und die gleiche Haartracht zeigt der Grabstein des Comthurs des Deutschherrenordens Konrad von Bellersheim im Schlosse zu Wechselburg; auch die Riemenverschnürung. Auf dem Grabmal[22]) hat das Kreuz eine ausgesprochen lateinische Form, aber diese liegt vielleicht auch in Bamberg vor, indem das nach vorn herunter weisende, lange Ende nur von dem Mantelumschlag überschnitten sein könnte.[23]) Bemerkenswerth noch, dass bei einer der in Brustbildern gegebenen Figuren oberhalb der Capitelle (ganz links; der Kreuznimbus weist doch wohl auf Christus) ein in stärkerem Relief gegebenes, lateinisches Kreuz an derselben Stelle auf der linken Mantelseite erscheint.[24])

---

[22]) Um 1400; Abguss in Nürnberg.

[23]) Eine erneute Ueberprüfung aus der Nähe wäre hier erwünscht. Uebrigens schwankt die Form, auch das gleichschenklige Kreuz kommt vor (Gemälde des Markgrafen Albrecht von Brandenburg in der Klosterkirche zu Heilsbronn). Der Grabstein des Konrad von Egloffstein in S. Jacob zu Nürnberg zeigt auffallend schmalstäbiges lateinisches Kreuz (kaum noch wahrnehmbar.)

[24]) Diese oberhalb der Capitelle gereihten Brustbilder sind weder „singende Engel“, wie Weese, noch „Märtyrer“, wie Franck will. Dargestellt ist Folgendes: Die ersten 12 Figuren (je 6 links und rechts) sind sicher die 12 Apostel. Dies würde schon aus den Kopftypen der zwei Flügelmänner hervorgehen, die deutlich als Petrus und Paulus charakterisirt sind, zudem trägt der erstere über dem l. Arm den Schlüssel, der letztere Buch und Schwert. Ferner ist der Dritte l. durch seine Bartlosigkeit und den Kelch als Johannes sehr bestimmt bezeichnet; der l. von diesem, der kein Schwert (wie die daneben), sondern ein spitzes, keilförmiges Ding mit der Hand umfasst (Lanzenspitze?) könnte auf Thomas gedeutet werden, der an der rechten Seite des Portals mit dem Messer ist ohne Frage ein Bartholomäus; die übrigen haben Kreuze und Schwerter. Auf die Apostel, die eine durchlaufende Schriftrolle halten, folgen l. und r. Scenen oder Gruppen, bei denen Engel eine Rolle spielen. Nur l. ist ziemlich Alles erhalten. Man sieht zunächst eine nimbirte bartlose (?) Gestalt mit Kelch, die von zwei Engeln begleitet

Stellt auch die Bamberger Figur zu Petri Füssen den Angehörigen eines Ritterordens dar? Jedenfalls wohl eher den Stifter als den Künstler des Portals.[25])

Ludwig Lange, der in seiner „Darstellung des Menschen in der älteren griechischen Kunst"[26]) das Problem des griechischen Idealismus mit so viel Geist und Sachkunde zu ergründen suchte, dessen Studien über die gothische Stilisirung, so viel ich weiss, noch nicht übersetzt sind, wollte in den dramatischen Dialogscenen am Bamberger Ostchor den Keim zu der italienischen „Santa conversazione" sehen. Man hat diese Beobachtung „feinsinnig" gefunden, ohne wahrzunehmen, dass hier zwei Gegensätze mit einander verwechselt werden.

Will man in der italienischen Renaissance etwas den Bamberger Chorreliefs — der Auffassung des Sujets nach — Verwandtes auffinden, so muss man in Toskana suchen, man muss die Reliefs von Donatello's Broncethüren in S. Lorenzo mit den Bamberger Sachen zusammenstellen. Hier ist dieselbe Gattung, dasselbe Thema und die gleiche künstlerische Ambition, soweit dessen Auffassung im Allgemeinen in Frage steht.

---

wird, der l. hält ein kleines Gebäude in den Händen in der Art derer, wie sie Kaiser und Kaiserin auf dem Tympanon tragen, doch ohne Fenster. Rechts daneben erscheint dann jene bartlose, durch den Kreuznimbus als Christus bezeichnete Figur, auf deren Schultern das beregte Kreuz haftet. Sind diese Figuren zusammenzuziehen und wäre das Ganze auf die Scene in Gethsemane zu deuten? Dann wäre die bartlose nimbirte Figur als Gottvater zu fassen. An die Apostel schlösse sich diese Scene nicht übel an, vgl. Luc. C. 22, V. 30. Neben und unterhalb des Kreuzes an Christi Schulter ist eine Kleinigkeit abgebrochen; sicher ist, dass weder er, noch der Engel neben ihm es in der Hand hält; immerhin könnte es auch als eine ihm werdende Erscheinung gedeutet werden. Auffallend bleiben bei den Aposteln die vielen Schwerter; deuten sie, wie jenes Kreuz, vielleicht auf den Stand des Stifters? Vgl. auch Luc. C. 22, V. 36. — Von der Gruppe gegenüber sind nur die zwei ersten Figuren erhalten, es sind Engel, der erste mit Weihrauchfass, der zweite mit Buch und Manipel; von den zwei äussersten Gestalten kann man nur sagen, dass sie keine Engel waren, indem der mit Blattwerk verkleidete Grund des Capitells über den Schultern sichtbar ist. — Von den zwei Figuren an den Thürpfeilern hat wenigstens die links einen ausgesprochenen karyatidenhaften Charakter.

[25]) Es ist, wie es scheint, seither nicht bemerkt worden, dass sich auf dem Thürpfeiler der l. Seite (auf dem 3 Block vom Sockel aufwärts) in rother Unterzeichnung die Spur einer Malerei erhalten hat; es ist ein Engel in Halbfigur mit einem Liliensceptor in der Hand. Schon die Inschrift darüber, deren Entzifferung vielleicht gelingen wird (das erste Wort lautet ohne Frage Angelus) würde durch den Schriftcharakter die mittelalterliche Entstehung sichern, wofür auch der Stil und eine gewisse skizzenhafte Nachlässigkeit der Unterzeichnung zeugt. Ob wir hier einen Ueberrest der ursprünglichen malerischen Decoration der Thürpfosten haben? Jedenfalls dürfte die Figur dem XIII. Jahrhundert zugehören. Auch diese Malerei zeigt keinerlei Stilzusammenhang mit der Plastik!

[26]) Uebers. v. M. Mann, Strassburg (Heitz) 1899.

Die Santa conversazione aber ist der Art nach verwandt mit jenen ruhigen Zusammenstellungen der thronenden Madonna mit Engeln und Heiligen, wie wir sie z. B. an der Porte Sainte-Anne haben.[27] In Bamberg aber sehen wir auch das Repräsentative einen mehr dramatischen Verlauf nehmen.

6. Der Zusammenhang der beiden Bamberger Ateliers. Bamberger Besonderheiten und Ideale. (Erfindung; Formengebung; die Transparenz und das Nackte.)

Es wäre angesichts dieser eigenthümlichen Geschlossenheit der älteren Kunst, der kühnen Originalität ihrer Auffassung, ihres selbstständigen Hinarbeitens auf Plastik und Rundung, ihrer (mit dem Dramatischen zusammenhängenden) Leidenschaft für das Mimische, wie im Allgemeinen ihrer Obacht auf Natur und Leben, an sich, glaube ich, verwunderlich, wenn der jüngere Bamberger Meister, fortgerissen von der Schönheit der französischen Gothik zugleich jede Erinnerung an die heimische Lehre und Art in sich ausgelöscht hätte.

Es ist hier denn auch schon wiederholt darauf hingedeutet, dass es sich bei der Uebertragung der Reimser Gothik nach Franken um das Aufpfropfen eines neuen Reises auf den alten Stamm handelt. Einen Augenblick kann es so scheinen, als ob der schöner — voller und blasser! — blühende Zweig einem anderen Baume gehöre; aber der aus den Wurzeln steigende Saft hat ihn dennoch durchzogen, seine Blüthen mit scharlachnen Flecken betupfend.

So ist insbesondere das Feuer der „Sibylle“ an dem der Apostel und Propheten entzündet. Nicht nur in dem Pathos, auch in dem Kopfideal mit der auffallend herben Betonung der Kinnlade, der flachen Bildung des Kinnes ist hier die alte Bamberger Kunst wieder lebendig geworden, ja selbst in den im unruhigen Zickzack vom Kopf zur Schulter laufenden Falten des Tuches.

Doch nicht als ob es sich hier um ein im Grunde unberechtigtes Emporheben der Elisabeth zur Prophetin, um ein Erweitern des Vorwurfs über seinen Rahmen hinaus handelte. Vielmehr entdeckte der Künstler den Quellpunkt seiner dramatischen Auffassung in der Tiefe des Sujets. Es ist hier der gleiche Ernst der Versenkung in die Aufgabe, der für die ältere Schule schon so charakteristisch war. Denn es ist der biblische Text, der schon alles enthält. „Und Elisabeth ward des heiligen Geistes voll und rief laut und sprach: Gebenedeiet bist du unter den Weibern“, heisst es da (Ev. Luc. C. I V. 39 ff.).

Es hat also die Elisabeth-Sibylle an sich nichts Doppeldeutiges oder Zwiespältiges. Aber allerdings ist sie eine ungewöhnliche Elisabeth! Es ist hier eine Tiefgründigkeit und ein Drang nach Neuheit der Auffassung, der an Michelangelo gemahnt und auch zu einem ähnlichen Effecte führte.

---

[27]) Die heiligen Gestalten hier am Gewände.

Unklar würde der Bezug zum biblischen Texte allerdings dadurch werden, wenn die Figur, wie Weese annimmt, einen heute abgebrochenen Gegenstand auf der (vom Mantel verhüllten) erhobenen Hand getragen hätte. Wie aber die Untersuchung des Abgusses (von oben) ergiebt, ist dies garnicht der Fall gewesen; abgestossen sind nur die vorderen Endigungen zweier Finger, oben auf der Hand ist überall die faltige Oberfläche des Mantels noch erhalten.

Wie bei der Flussfigur des Papstgrabes[28]) in der gewaltsamen Rückwärtsdrehung in den Hüften, in der Profilstellung des zurückgewendeten Kopfes der in Contraposten sich gefallende Bewegungsdrang der alten Schule wieder anklingt, wurde schon gesagt. Interessant ist aber besonders, dass hier geradezu ein Disput gegeben ist. Es ist eine an's Zornige streifende Gespanntheit in dem Kopfe dieses Jünglings; mit der freien Hand gestikulirend, redet er auf die hinter ihm sitzende Frau, die Temperantia, ein, sich umwendend. Was damit gemeint ist? — Der gut bambergisch angesponnene Disput[29]) geht hier à la française aus: Die

---

[28]) Adolph Goldschmidt macht mich aufmerksam, dass statt eines Paradiesflusses hier auch ein gewöhnlicher Flussgott gemeint sein könnte, der Meister hätte ihn neben die Wasser und Wein mischende Temperantia gesetzt, da der Raum dazu einlud. Der Inhalt des Gespräches bleibt in beiden Fällen räthselhaft; doch glaube ich, dass der Meister sich etwas Bestimmtes dabei gedacht hat. Hätten wir einen Paradiesfluss, dessen Auftreten in der Einzahl aus dem Raummangel erklärt werden könnte, so würden die vier Cardinaltugenden als aus dem Quell des evangelischen Wortes gleichsam hervorgegangen hier geschildert sein. Auf das Evangelium und seinen Kündiger weist aber auch aufs Deutlichste die herrlich entworfene Gestalt an der Westseite, die sicher ein Johannes der Täufer ist. Nackend, nur mit dem Mantel ist er noch Jahrhunderte lang in diesen Gegenden dargestellt. (Nürnberg, Schweinfurt, oft genug auch in Bamberg selbst, z. B. auch am Grabe des Hl. Otto in S. Michael); die Atribute, der Diskus mit dem Lamm und das Schwert lassen überdies keine andere Deutung zu. Allerdings dürfen wir von dieser Gestalt das Gleiche sagen, was wir eben an der Elisabeth hervorhoben: Wir haben hier einen ungewöhnlichen, einen (im Entwurf) ungewöhnlich grossartigen Johannes! Daraus erklären sich auch hier die wunderlichen Deutungen (auf Gottvater, oder den Glauben). Doch weist auch der Kopf (den man aus gleicher Höhe betrachten wolle) mit der prachtvoll umwölkten Stirn, den in Kampf und Entbehrung verwitterten Zügen, dem weltverachtenden Ausdruck der Lippen auf den Wüstenprediger, mag auf dem Antlitz auch im Ganzen etwas Mildes liegen. Es bleibt zu bedauern, dass es dem Meister nicht vergönnt gewesen ist, diesen Entwurf in grossem Massstabe, als Statue auszuführen. — Das Gespräch des sterbenden Papstes mit dem Engel an der Ostwandung drehte sich sichtlich um Himmel und Hölle, was schon die Gestikulation (nach oben und unten) ergiebt. Hier laufen die geistigen Fäden sämmtlicher Darstellungen zusammen.

[29]) Wobei es nichts verschlägt, dass das dachartige Ansteigen der Brauen, die schräg von den Brauen aufsteigenden Furchen der Stirn an den von Reims beeinflussten Kopf des „Reiters" anklingen.

Temperantia lacht, ohne aufzublicken von ihrem Geschäft, dem Mischen der Krüge.

Man mag in der — gegenüber dem „Vorbilde“ — schärferen, lugenden Wendung des Halses bei dem „Reiter“, selbst bei dem Kaiser Heinrich ein Anklingen jener temperamentvollen Energie verspüren, welche die Sibylle charakterisirt.

Im Ganzen darf man sich nicht wundern, wenn der dramatische Zug in der jüngeren Bamberger Kunst nicht einheitlicher hindurchgeht.[30])

Auf den jüngeren Meister war eine Fülle sich widerstrebender Eindrücke eingestürmt, als er an's Werk ging. Daher hat seine Kunst etwas Complexes, seine Conception bisweilen etwas Tastendes, gedankenhaft Tiftelndes. Dies tritt — vielleicht unbeabsichtigt — wohl als leise Zwiespältigkeit in seinen Figuren zu Tage. In dem Heinrich ist eine Mischung von Energie und Gutmüthigkeit. Räthselvoll berührt besonders die Kaiserin. In dem Kopf mit den seltsam ausgezogenen, gepressten Mundwinkeln liegt etwas Energievolles, Selbstbewusstes, aber damit verbindet sich hier eine feminine Schwächlichkeit der Haltung, während in der Erscheinung Zartes und Derberes eigenthümlich gemischt ist. Es ist gerade diese Mischung, was individuell berührt.

Auch in der Bewegtheit der jüngeren Bamberger Kunst spielt daher Verschiedenes durcheinander. Neben den Anklängen an die älteren Bamberger Allüren findet sich specifisch Gothisches. Nicht nur bei der Maria. Ein Anflug dessen, was man als hochgothische Reflexbewegungen bezeichnen könnte, ist auch bei der Kaiserin, bei dem Heinrich, ganz schwach selbst bei dem Adam zu spüren. Bei stärkerem Sichdurchbiegen des ganzen Körpers fällt wohl das Betonen des Leibes auf, was auch bei ruhig stehenden Figuren bemerkbar ist. Ich sehe darin ein Nachleben der älteren Bamberger Weise.[31])

Damit gehen wir schon zur Betrachtung der Formengebung über. Für diese hat Ad. Goldschmidt auf manches Verbindende zwischen den Bamberger Gruppen hingewiesen. Er sagt[32]): „Was die Bamberger Maria von der Reimser unterscheidet, ist gerade das, was von der älteren Gruppe her in sie hineingelegt ist: die ganz anderen Gesichtsproportionen, die dem Oberschädel wie dem Untergesicht mit dem stark betonten Kinn einen viel grösseren Raum geben im Verhältniss zu der kürzeren Nasenbasis, die kleineren Augen, die aufgeworfenen Lippen, die steile, fast concave Gesichtslinie, ferner die längeren Proportionen der ganzen Gestalt, das Eckige der Gliedmassen und vor Allem die durchgehenden parallelen

---

[30]) Auffallend ist es, dass der Meister einen Stoff wie den der Ecclesia und Synagoge nicht nach der dramatischen Seite ausgenutzt hat, etwa wie der Strassburger. Der grosse Abstand der zwei Gestalten von einander mag ihn bestimmt haben, der statuarischen Reimser Auffassung zu folgen.

[31]) Zu vergleichen der das Kreuz tragende Engel auf dem Jüngsten Gericht etwa mit Heinrich und Kunigunde auf dem Tympanon der Gnadenpforte.

[32]) DLZ., 1898, 482 ff.

Faltenrücken, die zwar dem Reimser Original entsprechend durch Gabelung schon theilweise aufgelöst werden, aber noch ein starkes Element der Faltengestaltung der älteren Gruppe in sich tragen . . . Mehr oder minder kann man diese Vermengung an allen mit Reims verglichenen Figuren verfolgen, am klarsten aber zeigt sich ein förmlicher Uebergang am Nordportal, wo links an den Wänden der ältere Stil noch rein erhalten ist, rechts die Anpassung an den neuen immer stärker wird, und selbst noch am Tympanon ... deuflich, besonders in der weiblichen Figur links, der sog. Kunigunde, der ältere Stil nachlebt."

Diese Beobachtungen sind im Wesentlichen ohne Frage zutreffend. Es ist merkwürdig, dass Weese in seiner Entgegnung[33]) auf dieselben garnicht eingeht, sondern nur den Schlusspassus angreift. Merkwürdig auch, dass Franck die Weese'schen Anschauungen in noch verschärfter Form hat vortragen können, ohne auf Goldschmidt's Auffassung hinzudeuten.[34]) Nach Franck sind, scheint es, die jüngeren Bamberger Sachen nichts Anderes als Arbeiten der Reimser „Fialenmeister" oder ihrer Werkstatt. Oder bedeutet es etwas Anderes, wenn es heisst, dass der „Meister der Adamspforte" in ihrem Atelier „aufgewachsen ist, dass er die Meisselführung und Schulgewohnheiten der Formengebung", die hier herrschen, sich vollständig übereignet hat, so dass er „zwei seiner Schule (!) hauptsächlich in der Gewandung völlig fremde Figuren" — die Gruppe der Heimsuchung von der Reimser Fassade ist gemeint — in den Stil derselben überträgt; und wenn es heisst, dass er in (doch französisch-)gothischem Stile in Bamberg dann schöpferisch fortarbeitet.[35])

Ich citire die Sätze auch deshalb, weil sie zeigen, wie diese, von Weese weniger scharf und nur hypothetisch vertretene Anschauung mit einer unzulänglichen Kritik der Reimser Sachen verschwistert ist. Denn es ist, wie wir früher sahen, garnicht richtig, dass die Visitatio-Gruppe und der Stil der Figuren an den Strebepfeilern zwei „völlig verschiedene" Dinge sind. Im Gegentheil; Beides hängt mit einander zusammen. Sollte aber, so fragt man doch, so lange das Verhältniss der Reimser Ateliers zu einander so wenig geklärt war, die schwierigere Bamberger Frage schon spruchreif gewesen sein? —

---

[33]) In dieser Zeitschrift, 1899, 222 f.

[34]) Ebenda, 109.

[35]) Diese Auffassung ist von Franck auch, wenn ich recht verstehe, in dem eben publicirten Aufsatz in der Zeitschrift f. b. K. (a. a. O.) noch beibehalten; auch hier gilt der spätere Stil als „absolut verschieden" von dem älteren, es ist von der „Berufung des Reimser Meisters" die Rede, während es sich doch nur um die Reimser Reise eines Bambergers handeln kann etc. Eine Abschattirung ist nur insofern eingetreten, als nunmehr angenommen wird, dass neben dem Reimser Meister Vertreter der älteren Bamberger Richtung fortarbeiten; diesen werden das rechte Gewände des Fürstenportals und die zwei fast zerstörten Statuen am Südwestthurm zugewiesen. Merkwürdig nur, dass man die Mischung am Gewände des Nordportals wahrnehmen und sie am Tympanon, bei der Maria, der Ecclesia und Synagoge u. s. w. übersehen kann; über das Nordportal vgl. weiter unten.

Kehren wir zu Goldschmidt's Beobachtungen zurück. Es ergiebt sich nämlich, obwohl sie im Ganzen zutreffend sind, doch eine eigenthümliche Schwierigkeit, sowie man nach allen Seiten vergleicht. Denn Einzelnes von dem, was er anführt, könnte zur Noth auch durch (anderweitige) Reimser Eindrücke erklärt werden, wenn auch nicht durch die directen „Vorbilder". Dies haben zwar Weese und Franck nicht versucht oder angedeutet; aber es wäre ja möglich, dass sie es in den Falten ihres Busens verborgen hätten.

Was die von Goldschmidt angeführte, eigenthümliche Betonung des Oberschädels anlangt, so handelt es sich um jenes merkwürdige, steile Ansteigen des Kopfes vom Haaransatz bis zum Wirbel hinauf, also nicht um ein Hervortreten oder eine abnorme Höhe der Stirn. Es ist vielmehr jene ganz direct auf die byzantinischen Vorbilder[36]) zurückweisende Kopfbildung, welche bei Vorderansicht gestattet, den Scheitel noch mit zu übersehen, auch dann, wenn der Kopf garnicht vornüber geneigt ist. So zeigt es in der älteren Gruppe z. B. der Michael (Weese, Abb. 6), aber, in wahrhaft klassischer Schärfe der Ausprägung, zeigen es auch noch die Apostel und Propheten am Nordportal!

Nun, ganz dasselbe haben an demselben Portal (!) auch einige der jüngeren Sachen, man vergleiche den dritten in der Reihe der Apostel und Propheten, dann den als Kunigunde gehenden Engel auf dem Jüngsten Gericht. Hier die Verwandtschaft in der Grundform der Köpfe leugnen zu wollen, ist einfach aussichtslos. Aber es ist auch garnicht einzusehen, wie Weese glauben kann, sie dadurch bestritten zu haben, dass er auf das Gegensätzliche in Technik und Behandlung hinweist: „Links ist Alles hart, schroff, kantig, brüchig, rechts dagegen weich, stumpf, abgerundet, wellig." Möglich; obwohl hier auch die schlechtere Erhaltung der rechten Seite mitspricht; an anderen Stellen erscheint auch die Manier des Jüngeren härter, ja Weese selbst hat sie als hart bezeichnet.[37]) Aber was beweist überhaupt das Technische gegen jene Beobachtung? — Sie besteht daneben.

Es klingt dieses Kopfideal auch sonst an. So ist bei der Maria — selbst unter dem Kopftuch — das steile Ansteigen des Schädels zu spüren, aber hier verbindet es sich mit jener leicht gewölbten, drei-

---

[36]) Zu vgl. mein erster Aufsatz in dieser Zeitschrift, 1899, 109; die Abplattung des Vorderkopfes findet sich schon auf dem Lorscher Diptychon in deutlichster Ausprägung, als eine Form neben anderen, nicht ausschliesslich. Um ein altbyz. Originalwerk anzuführen, so verweise ich auf das barberinische Diptychon mit dem Kaiser zu Pferde.

[37]) Zu vgl. z. B. die scharfgratig niederstossenden Falten unten an der Maria. In Weese's Gesammtcharakteristik hiess es wörtlich von dem jüngeren Meister: In seiner Faltenführung . . . ist er trocken, **hart**, spröde! — Andererseits mag die ältere Bamberger Schule an anderen Stellen weicher und zarter erscheinen, als an der Fürstenpforte; ich denke besonders an die letzten Apostel an der Südseite (r.).

eckigen Stirn, die das antikisirende Reimser Vorbild hat. Für den beschriebenen Bamberger Typus ist eine auffallend niedrige Stirn mit rechteckigem Haarausschnitt charakteristisch. Alles in Allem haben wir hier also wieder einen Beleg für jene Mischung des Französischen und Byzantinischen, von der früher die Rede war.[38])

Bis hier hin ist Alles einfach und eindeutig. Complicirt wird nun die Sache dadurch, dass — was allerdings unbemerkt blieb — die gleiche Schädelbildung, auch hier wohl noch in Verbindung mit demselben Schnitt der niedrigen Stirn, sich bei einzelnen der frühesten Reimser Sachen findet. Aber — unglücklicher Weise — gerade nicht bei den „Fialenmeistern", sondern am Remigiusportal des Nordtransepts und einzelnen Engelfiguren der Chorkapellen.

Es zeigt sich hierin eben, dass auch in die französische Frühgothik jene byzantinischen Stilelemente noch bestimmend hineinspielen, die ich in meinem früheren Aufsatz in einzelnen romanischen Schulen Frankreichs nachgewiesen habe. In der That lässt am Remigiusportal, wie bei den Engeln, schon das üppige Ringelhaar den byzantinischen Einfluss, ich meine, den Nachhall jener byzantinisirenden Richtungen vermuthen, von denen die Rede ist. Nun ist es allerdings sehr wohl möglich, dass der Bamberger Köpfe dieser Art in Reims gezeichnet hat, sicher hat er sie gesehen; dass er an den Reimser Transeptportalen studirt hat, haben wir oben festgestellt. Aber dass er auf diese Kopfform in Reims erst gekommen sei, das kann man angesichts der am Bamberger Nordportal ersichtlichen Herübernahme aus der Bamberger Quelle nicht behaupten; auch tritt der Typus in Reims nicht so charakteristisch, überhaupt nur beiläufig und mehr wie im Verschwinden auf. Am wenigsten aber liesse sich wohl die Franck'sche These auf diese Entdeckung stützen. Denn die „Fialenmeister", jenes Atelier, mit dem (nach ihm) der Bamberger in den innigsten Beziehungen gestanden hat, ja aus dem er hervorgegangen sein soll, zeigt diesen Kopftypus, so viel ich sehe, überhaupt nicht. Vielmehr thut sich hier der von Franck verkannte Zusammenhang dieses Ateliers mit dem Reimser Visitatiomeister auf's Neue

---

[38]) An dem auch seiner Darstellungen wegen (d. Dreifaltigkeit) interessanten Opferstock in S. Burchard in Würzburg (Reliefs a. d. XIII. Jh., Fuss älter) zeigt sich in den Köpfen das Durchwirken desselben byzant. Typus, der in Bamberg noch nachwirkt. In kleinem Massstabe gegeben, erinnern die Köpfe z. Th. doch auffallend an die Bamberger, zu vgl. etwa der Kopf der Bamberger Eva mit dem Engel l. a. d. Himmelfahrt oder dem jugendl. Apostel ebendort; auch die umwölkte Stirn Gottvaters (a. d. Dreifaltigkeit) wie sein langer Bart merkwürdig den man mit dem des Propheten ganz rechts a. d. Fürstenpforte vergleichen wolle. Die Faltengebung der Würzburger Reliefs ist allerdings eine ganz andere als in Bamberg; aber sie gewinnen fast an Interesse, falls man, wie es scheint, anzunehmen hat, dass sie eine directe Beziehung zu Bamberg nicht haben. Denn sie beweisen uns dann das Fortwirken ähnlicher Stilelemente in den fränkischen Landen — unabhängig von Bamberg; vgl. oben Anm. 14.

kund, indem sämmtliche hier vorkommenden Frauenköpfe (Eva, Ecclesia, Synagoge) die hohe, lünettenartige Stirnbildung der Reimser Maria in geradezu klassischer Ausprägung zeigen, bei der Eva kann man die gewölbte, dreieckige Stirn das Bezeichnende des ganzen Gesichtes nennen; auch für die Synagoge ist diese Form so charakteristisch, dass man es noch an der Bamberger Nachbildung verspürt! Hätte also der Bamberger jene steile Kopfform auch in Reims beobachtet und gezeichnet, so wäre es nur ein neuer Beweis für die Richtigkeit des Bildes, das wir uns oben von der Reimser Thätigkeit des Bambergers gemacht haben. Er hat — als ein Wandernder und Lernender — in Reims die verschiedensten Eindrücke gesammelt und von den verschiedensten Richtungen, älteren und jüngeren, genommen, was ihm das Mitnehmen zu lohnen schien; er war ein nach Anregungen und Vorbildern ausschauender Durchreisender, aber kein Reimser Küustler.

Ich kann hier nicht ebenso ausführlich auf Goldschmidt's übrige Beobachtungen eingehen, so fruchtbar das wäre. Es würde sich damit mein Aufsatz zu einer Monographie erweitern. Sehr richtig scheint mir, dass er z. B. die steile, fast concave Gesichtslinie,[39]) die eigenthümliche Betonung des Kinns als etwas in beiden Bamberger Gruppen Vorkommendes hervorhebt oder auch das Eckige der Gliedmassen.

Was die längeren Proportionen betrifft, so wird man wohl sagen müssen, dass in der jüngeren Schule, wie schon in der älteren, zwei verschiedene Bildungen durcheinander gehen: ein dickbäuchiger und ein auffallend schlanker Typus mit allerlei Zwischenstufen.[40])

Allerdings hängt das Schwanken bei dem Jüngeren z. Th. auch mit der Verschiedenheit seiner Reimser „Vorbilder" zusammen (der hl. Dionysius!), aber doch wieder nur darum, weil er sorglos seine Anregungen den verschiedensten Reimser Ateliers entnahm! Auch kann durch die Vorbilder nicht erklärt werden, warum er von ihnen abweicht, warum er sie bald — wie z. B. die Reimser Maria — in's Steile und Schlanke emporsteigert, bald — wie die hochgothische Reimser Papstfigur — in's Schwere, Breite, Dickbäuchige gleichsam zurückübersetzt.

Man sieht auch hieran, dass sich der Bamberger nicht durch sein „schärferes und regeres (hochgothisches) Stilgefühl" und seine gothische Consequenz vor den Reimsern auszeichnet, sondern gerade durch den Mangel an Consequenz und Stilgefühl.[41]) Er scheint nach festen Normen

[39]) In der älteren Schule besonders auffallend auf dem Verkündigungsrelief; ich habe es selbst von Ungelehrten gehört, dass sie sich hier an den Kopf der Maria des jüngeren Meisters auffallend erinnert fanden.

[40]) Die Extreme in der älteren Gruppe bezeichnen einerseits die zwei plumpen Propheten neben dem hl. Dionysius (Weese Abb. 13), andererseits die auffallend gestrecken Figuren am Gewände des Fürstenportals.

[41]) Wenn auch, was Weese in diesem Zusammenhange vorbringt, insofern auf das Richtige hinzielt, als der Bamberger thatsächlich bereits hochgothische Eindrücke gehabt hat und also ein Zeitgenosse der hochgothischen Reimser Meister gewesen ist.

der Körperbildung garnicht zu streben, eher nach Contrast und Wechsel, wie wir das auch bei seinen decorativen Stücken sehen!

Uebrigens verdient betont zu werden, dass jene Steigerung in's Schlanke, die wir bei der Maria haben, im Ganzen doch eine organische ist; es nimmt auch das Gesichtsoval daran Theil, auch die Schultern sind schmäler, selbst ein wenig abfallend gebildet. Aber merkwürdig daneben, wie der Meister die schlanke Reffung des Mantels, die das frühgothische Vorbild schon hatte, durch querüberlaufende Faltenrücken verwischt hat. Diese Faltenführung ist altbambergisch (vgl. unten); von hochgothischer Consequenz ist also keine Rede.

Bei der Papstfigur sind umgekehrt die hochgothisch abfallenden Schultern des „Vorbildes" im Einklang mit der grösseren Breite der ganzen Gestalt, in's Horizontale und Breite umstilisirt. Die hochgothische Bewegtheit ist eliminirt; auch das Costümliche hat an dem Umwandlungsprocess in's Breite Theil genommen, das Pectorale, das Pallium sind grösser zugeschnitten.

Dagegen ist bei jener anderen Papstfigur auf dem Jüngsten Gericht das Hochgothisch-Abfallende der Schultern mit einem Sinkenlassen derselben verbunden, mit einem Zusammensinken der ganzen Gestalt unter dem Drucke des Affectes. Es ist gleichsam ein Mittel des Ausdruckes geworden; es bedeutet nicht ein klares Sichbekennen zu einem bestimmten, zu dem „neuen" Geschmack; die hochgothisch anmuthende Figur am Tympanon ist möglicher Weise sogar älter als jene Grabfigur! Also kein Fortschreiten, sondern eher ein Wirbel; der Bamberger Stil ist eben ein Mischstil.

„Aufgeworfene Lippen" sind ebenfalls beiden Bamberger Richtungen eigen; dass es in dem älteren Atelier mit den byzantinischen Quellen zusammenhängt, wurde früher gesagt; es ist hier mehr ein Vorstrecken des ganzen Mundes, obwohl sich auch (z. B. am Tympanon) die stärkere Betonung der Unterlippe zeigt. In Verbindung mit dem vorgebauten Kinn ergiebt sich bei dem Christuskinde ein gradezu habsburgisches Profil. Andererseits würde, was die Mundbildung anlangt, ein beiläufiger Seitenblick auf gewisse Reimser Sachen wieder Verlegenheiten bereiten. Man vergleiche nur einmal einen der Engel von den Reimser Chorkapellen (Trompette No. 169) mit der Bamberger Synagoge (Weese Abb. 31). Die Verwandtschaft der Mundbildung ist hier so verblüffend, dass vielleicht jeder Glauben fände, der hier eine „Beziehung" glaubte feststellen zu müssen. Und doch ist es dieses Mal vielleicht nicht mehr als ein Zufall. Und wenn das nicht, so doch nur ein Beleg, dass der Bamberger in sein den „Fialenmeistern" entnommenes (übrigens ja auch sonst wenig getreu reproducirtes) „Vorbild" andere, dem letzteren fremde Züge hineingetragen hat; denn das „Vorbild" zeigt einen ganz anderen Ausdruck; der Mund ist mürrisch, die Winkel sind herabgezogen. [42])

[42]) Auch bei der Reimser Synagoge kann man den Scheitel zwar mit übersehen, aber dies liegt mit daran, dass das Kinn scharf an den Hals herangezogen, der Kopf geneigt ist.

Goldschmidt spricht an letzter Stelle von gewissen Eigenthümlichkeiten der Gewandbehandlung (den durchgehenden parallelen Faltenrücken). Eine Erörterung dieses Punktes bietet grösseres Interesse erst, wenn man nicht an den Faltenläufen haften bleibt, sondern auch auf den Körper achtet, der darunter steckt; ich verweile hier also einen Augenblick.

Der Gewandstil der älteren Bamberger Schule hat Anfangs, wie gesagt, etwas Feinfaltiges; erst später setzt ein grösseres Bestreben nach Plastik ein, zeigen sich jene scharf herausgehobenen steilen Faltenrücken und Kämme, wie sie z. B. der Jonas bietet (Abb. 7 bei Weese). Aber in den früheren wie späteren Arbeiten ist das Verlangen des Meisters ersichtlich, durch Gewand und Mantel hindurch den nackten Körper und seine Gliederung anzudeuten. So macht sich z. B. der Arm durch die doppelte Hülle des Aermels und der Mantelschlinge hindurch bemerkbar; ein kunstvoller gegebenes Durchschimmern des Armes durch schon plastischere Faltengänge bietet im südlichen Seitenschiffe das letzte Paar rechts; es steckt etwas Raffinirtes darin, etwas von dem Reiz eines leicht umhüllten Frauenarms ist in der harten Formensprache hier angestrebt. Hier auch mehrfach ein keineswegs ungeschicktes Hindurchmodelliren der Kniescheibe, wie es auch am Nordportal wieder vorkommt (Apostel neben dem Matthäussymbol). Aber nicht bloss diese, die ganze Fläche des Beines, den Ansatz der Hüfte, den Bauch ist der Meister bemüht, unter der Gewandung anzudeuten. Obwohl sich später (z. B. bei dem Jonas) die Hauptzüge der Falten gleich Wellengängen hoch herausheben, liegen dazwischen doch glatte Flächen, wo die Gewandung klebend, sich spannend am Körper haftet.

Einer solchen Kunst steckt, sollte ich meinen, bei allem Schwulst doch die Sehnsucht zum Nackten schon im Blute! Eine Darstellung des unbekleideten Körpers in grösseren Verhältnissen zu versuchen, war wahrscheinlich die geheime Ambition schon des älteren Meisters vom Georgenchor. Man arbeite von diesem Arm, von jenem Schenkel die steilen Faltenrücken ab und man wird einen nicht viel schlechter modellirten „Act“ erhalten als der jüngere Meister in seinem Vorelternpaar bietet, Körperformen von ähnlicher Herbigkeit. Aber mehr, der ältere Meister hat in seinem Jonas bereits einen ersten Versuch gemacht, die Faltenhülle abzustreifen. Dieser Kahlschädelige ist ohne Gewand, er hat nur den Mantel etwa wie ein Badelaken um den Rücken genommen, die Enden in beiden Händen haltend. Die Brust und ein Theil des Unterleibes sind unbedeckt,[43]) über den Arm hängt nur ein Zipfel des Mantels u. s. w. Darf man die Aufstellung der Nuditäten am Adamsportal als eine künstlerische That feiern, so erscheint es billig, sich dabei dieses ersten Anlaufes zu erinnern, des Vorläufers, der seinen Schülern dieses Ziel bereits vor Augen gestellt haben mochte.

---

[43]) Die Brustwarze ist sorgfältig angegeben, auch das Sichpressen der Muskeln am Ellenbogen.

Thatsächlich bietet ja auch der Hinweis auf Reims hier keinerlei Erklärung.[44]) Die Reimser „Fialenmeister" haben das erste Menschenpaar „nach den Vorschriften des kirchlichen Schauspiels bekleidet", sogar mit Kopfbedeckungen dargestellt; erst die in dem Bogenlauf darüber beginnnende Schöpfungsgeschichte ist in nackten Figuren gegeben. In Reims ist aber auch jene Richtung auf Transparenz der Gewandung garnicht vorhanden, es sei denn, dass man bei dem jetzt aussen am Nordtransept mitangebrachten kleinen Tympanon mit thronender Madonna etwas derart entdecken wollte, einem dem Stil nach auf das XII. Jahrhundert weisenden Werk, das von einem älteren Baue herübergenommen zu sein scheint.

Wie ernst es beiläufig dem jüngeren Bamberger mit seinen nackten Gestalten war, ersieht man aus der Unverfrorenheit, mit der er, um sie besser herauszubringen, aus dem Säulenschaft — an dem sie mit dem Rücken lehnen — grosse Stücke herausschlägt, bei dem Adam an beiden Seiten in Höhe der Lenden, bei der Eva sowohl am l. Fuss — um diesen freiplastisch hinzustellen — wie an beiden Seiten den Rücken entlang; besonders scrupellos rechts, an der äusseren Seite, wo die Silhouette der Figur dem Blicke des Beschauers am ehesten ausgesetzt war.

Es steckt darin eine künstlerische Gesinnung, die man mit dem Worte treffen wird: Mehr Raum für die Plastik! Minder drastisch zeigt sie sich am Papstgrabe, wo um der Figuren willen alles architektonische Rahmenwerk kurzer Hand beiseite geschoben ist. Aber auch des Meisters vom Georgenchor mag man dabei gedenken, der in den späteren Reliefs den Figuren auf Kosten des Rahmens die volle Breite der Steinplatte einräumt, indem er den Rahmen einfach als Console oben abbricht. Meister französischen Geblüts hätten vielleicht dem — einmal gewählten — architektonischen Aufbau mehr Respect, dem Rahmen mehr Rücksicht bewiesen.

Eine besondere Sorgfalt in der Wiedergabe des Antlitzes, der Hände und Füsse ist für beide Bamberger Ateliers charakteristisch, wie — nebenbei gesagt — für die besseren deutschen Arbeiten dieser Zeit überhaupt. In der älteren Gruppe kommt z. B. eine eingehende Angabe des Geäders (an Händen und Füssen) wiederholt vor,[45]) von dem jüngeren Meister nicht erst zu reden; man betrachte hier etwa die feinen Grübchen um den Mund der Maria.

Man sieht, wie schon damals die deutsche Plastik für ihr bisweilen mangelndes Schönheitsgefühl durch gewisse intimere Reize zu entschä-

---

[44]) Ueberlebensgrosse nackte Gestalten von Adam und Eva finden sich bekanntlich auf der Galerie des ersten Stockes an der Fassade von Notre-Dame in Paris; Viollet-le-Duc setzte diese in's XIV. Jahrhundert; das Original des Adam steht jetzt im Cluny-Museum. Interessant wäre auch ein Vergleich der Bamberger Figuren mit denen am Dom von Traù.

[45]) Der Petrus an der Fürstenpforte. Vgl. den zweiten Apostel (v. r.) an der Südseite der Schranken; die gleiche Figur an der Nordseite etc.

digen suchte. Allerdings sind auch in der französischen Plastik — schon in romanischer Zeit! — sorgfältig durchgeführte nackte Details nicht selten — z. B. in der burgundischen Schule — aber merkwürdig ist, wie gerade in der Blüthezeit des XIII. Jahrhunderts bei Werken, die durch den geistvollen und einheitlichen Wurf der Erfindung an erster Stelle stehen, — z. B. bei der Vierge dorée in Amiens, auch bei dem wundervoll entworfenen Evangelisten Johannes an der Reimser Westfassade — wohl einmal eine mangelhaft durchgeformte Hand zum Vorschein kommen kann, bei deren Gewahrwerden gerade der Bewunderer sich eines leisen Schmerzgefühls nicht ganz zu erwehren vermag.

Uebrigens zeigt sich bei den deutschen Meistern ja auch in dem Aufsuchen jener feinen Reize durchsichtiger Gewandbehandlung der Sinn für liebevolle Durchführung.

Es ist interessant, zu sehen, wie der jüngere Bamberger Meister es versucht, dem Reimser Gewandstil gegenüber die alten Ambitionen seiner Schule zur Geltung zu bringen. Bei der Maria giebt er unter dem feinen Gefälte deutlich die Hügel der Brust an, die das sonst so viel weicher, weiblicher anmuthende Reimser Vorbild nicht so stark anzudeuten scheint. Auf dem rechten Bein versucht er zwischen den ganz in der Art des alten Meisters höher emporfluthenden Faltengängen das Knie zur Geltung zu bringen, auf welchem der sich spannende Stoff glatt anliegt. Man könnte sagen, das könne hier auch durch die Reimser Elisabeth oder den Mann mit dem Odysseuskopf hineingekommen sein, wenn nicht — abgesehen von der spitzigeren Bildung des Kniees —, wie angedeutet, die Faltenzüge selbst den Zusammenhang mit der alten Bamberger Weise verriethen. Der Reimser giebt ein Verfliessen gleichmässig feiner Faltengrate nach abwärts; bei dem Bamberger ziehen sich die hoch heraustretenden Läufe im scharfen Bogen wieder nach oben, wie beim Jonas, und man braucht nur die Behandlung des zu einem Faltenkamm sich emporhebenden unteren Mantelsaumes (mit den kleinen, wie mit dem Daumen eingedrückten Augenfalten) zu betrachten, um hier des Zusammenhanges noch gewahr zu werden.

Dieser ist noch weit auffälliger am Nordportal, wo wir bei dem kahlschädeligen Propheten z. B. das zwischen schweren, in Bögen niederstürzenden Faltenwellen hindurchschauende Bein ganz in der Art der älteren Schule haben. Es sind trotz der massigeren Behandlung ganz dieselben „Kämme“ wie z. B. beim „Daniel“ (Weese Abb. 7). Aehnlich tritt auf dem Tympanon bei der sog. Kunigunde das r. Bein heraus; der Abraham zeigt dagegen in merkwürdiger Weise das Bestreben, durch starke Eintiefung der umgebenden Faltenmassen Lage und Formung des Schenkels sichtbar zu machen, und auch hier sind die scharfen „Rücken“ noch spürbar, obwohl die Behandlung breiter, skizzenhafter geworden ist; zu vgl. auch einzelnes am Papstgrabe.[46])

[46]) Die starken Eintiefungen zu den Seiten der Gliedmassen sind — in anderer Weise — auch dem älteren Atelier eigen (Verkündigungsrelief). Bei dieser

Seine eigentlichen Meisterstücke in der transparenten Manier hat der jüngere Meister in den Gestalten der Ecclesia und Synagoge hingestellt; hier hat die Bamberger Kunst ihren Trumpf gespielt und mit Glück die Reimser Formensprache ihrem eigensten Ideale dienstbar gemacht. Es ist fast befremdend, die deutsche Kunst hier der französischen an technischem Raffinement überlegen zu sehen, und doch zeigt ein flüchtiger Blick auf die Apostelgestalten des älteren Meisters, wie sehr der jüngere hier der Interpret der eigensten künstlerischen Instincte der Bamberger Schule war.

Die Bamberger „Synagoge" zeigt besonders auf der Brust dieselbe Faltenmanier wie die entsprechende Gestalt in Reims und die Königin von Saba vom Westportal. Aber der Bamberger hat diese geradlinigen, schlanken Faltenzüge zwar nicht „aufgelockert", aber verfeinert. Er giebt ein zarteres Gewebe, einen schleierartigen, sommerlichen Stoff, der sich glatt anschmiegt, in zartgratigen Linien (von der schön gebildeten sechszackigen Brosche)[47]) sternartig ausstrahlt, unter den rund vortretenden Brüsten, an Ellenbogen und Achsel reizvoll sich spannt, — man vergleiche damit das Sich-Ziehen der feinen Zwischenfalten bei den letzten Aposteln der Südseite (älteres Atelier)! — in durchsichtigem Falle von den Hüften gleitend, zur Seite stäubt, wie vom Wind verweht, um dann mit den Zipfeln in weichem Ausklang sich um den Rand der Plinthe zu legen. In alledem ist eine Feinfühligkeit, neben der die französischen Werke, auch die Königin von Saba, fast hart erscheinen, obwohl *sie* gerade auch zu jenem effectvollen Zur-Seite-Stäuben die Anregung gegeben haben. Der Deutsche hat dieses Schrägübergleiten der langen Faltenrücken ausgenützt, indem er die rund sich durchdrückende Kniescheibe dem Blicke freilegt. Es ist besonders dieses fast kokett zu nennende, schon an die Manier streifende Hervorheben der Kniee (an *beiden* Bamberger Statuen) ein Merkzeichen, wie der jüngere Meister hier auf den Bahnen der älteren Bamberger Kunst fortgewandelt ist, deren Werke er vor Augen hatte. Die Reimser Sachen zeigen das nirgends in dieser Weise.

Eine Gelegenheit, seine eigenthümliche Künstlerschaft auch am Kopfe zu zeigen, bot bei der Synagoge das Motiv der Augenbinde. Auch hier ist das Sich-Spannen des zarten Stoffes auf den schweren Augendeckeln wie dem Rücken der Nase glücklich nachgebildet, während auf dem Reimser Muster die derberen Faltenzüge des Tuches die Formen überschneiden. Feinstes Aufmerken verräth das scharfe Sich-Eindrücken

---

Gelegenheit mag auch das tiefe Herausstechen der Falten erwähnt werden, so dass zwischen den Mulden nur feine Grate stehen bleiben; so hat es die ältere Schule bei dem letzten Apostel der Südseite, der jüngere Meister auf dem Jüngsten Gericht.

[47]) Eine ähnliche Brosche findet sich in Reims bei den Königsfiguren an den Oberwänden.

der Binde in die üppig vorquellenden aber seidenfeinen Haare.[48]) Es ist leicht zu sehen, dass von der auf Fernwirkung berechneten mehr skizzenhaften, „aufgelockerten“ Haarbehandlung des französischen Kopfes nichts in die deutsche Nachbildung übergegangen ist; im Gegentheil begegnet in Bamberg eine Feinheit der Ausführung, wie sie in Reims am ehesten an der Maria der Visitatiogruppe zu bemerken ist.

Ueberhaupt aber zeigen die Bamberger Sachen — die geistreich skizzenhaften Reliefs am Papstgrabe etwa abgerechnet — eine gleichmässige Sauberkeit der Technik, die durchaus auf Betrachtung aus der Nähe berechnet ist.

Jene Richtung auf Transparenz ist von dem Meister des Georgenchors natürlich nicht eigentlich inaugurirt, es fanden sich sicher die Ansätze dazu schon in der älteren Tradition. Thatsächlich handelt es sich ja auch nicht nur um ein Durchschimmernlassen der glatten Körperoberfläche, sondern auch zugleich um ein mehr zeichnerisches Umfahren, Herausheben besonders der Hüfte, der Schenkel, des Leibes, aber auch der Kniee durch die Faltenläufe selbst. So findet sich bei den frühesten Aposteln (Südseite) statt der plastischen Herausarbeitung der Kniescheibe noch ein Umziehen des Kniees mit einem Faltenring. Diese zeichnerische Art, dieses Umrieseln der Formen mit schönläufigem Linienspiel war uralt und weit verbreitet. Den Malern und Zeichnern insbesondere eigen, war es seit Jahrhunderten auch der Metallplastik geläufig, aus deren Sphäre der Georgenchormeister es herübergenommen haben könnte.

Zartheit der Gewandbehandlung ist auch für das ältere Strassburger Atelier charakteristisch, das in seinem fliessenden Faltenstil noch ganz auf dem Boden der Frühgothik steht. Die starke Transparenz des Gewandzeugs erscheint auch hier als eine Besonderheit des deutschen Meisters, wenn man seine Sachen mit den französischen (in Chartres) vergleicht!

Die Specialität des Strassburgers sind durchschimmernde Hände. Er war eine feiner besaitete Seele als der „Meister der Adamspforte“. Man mag diesen grüblerisch, selbst tiefgründig finden, aber er war nicht, was man eine geistige Natur nennen könnte.

Dem Strassburger wurde die feinfühlige Behandlung der Gewänder zu einem psychisch mitsprechenden Symbol, es spiegelt sich in der Verflüchtigung des Stoffes die zarte Holdseligkeit (die Maria), die durchgeistigte Hoheit (die Ecclesia) seiner Gestalten. Auch den beiden Bamberger Figuren gab die zarte Gewandbehandlung einen Anflug von Zartheit des Wesens, der den Gestalten des Meisters sonst weniger eigen ist.[49]) Aber man kann nicht sagen, dass hier auf den Eindruck gerade des Durchgeistigten hingearbeitet sei. Der Kopf der „Kirche“ hat eher

[48]) Das auch Weese hervorhebt.

[49]) Am ehesten Gestalten wie dem knieenden Täufer auf dem Jüngsten Gericht.

etwas Beschränktes, der Körper, aus der Nähe gesehen[50]), einen Ansatz zu Wohlbeleibtheit, der an Wohlsituirtheit erinnert.

Man kann meinen, dass etwas Irdisches in die Bamberger Figur schon durch die — in Bamberg traditionelle — Betonung des Untergesichts gekommen sei. Aber wie leicht hätte der „Meister der Adamspforte“ den Reimser Vorbildern ein feineres Kopfideal abzulauschen vermocht. Der stärkere Beisatz des Irdisch-alltäglichen ist hier also nicht allein aus den Schultraditionen, aber auch nicht allein aus dem veränderten Geiste der Zeiten zu erklären, sondern auch aus der Persönlichkeit des Meisters.

Es ist möglich, dass dieser eine seltsam complexe Natur gewesen ist, in der Tiefsinn und Feinsinn mit derberem Weltsinn wunderlich vermischt war.

Neben der Richtung auf enges Sich-Anschmiegen der Gewandung geht schon in der älteren Bamberger Kunst der Sinn für rauschende, den Körper überfluthende Faltenmotive einher, ein Präsentiren breiter Draperieen, ein Auf- und Absteigen der Säume und Faltenkämme im Zickzack oder der eiligeren Wellenlinie u. s. w. Daher auch bei dem Jüngeren dieser Contrast zwischen Straffheit und Schwulst; so sehr der Letztere bisweilen hochgothisch anmuthen mag. Interessant, dass sich auch bei dem jüngeren Meister noch ein förmliches Umfahren der Silhouette mit Zickzacklinien findet (die sogen. Kunigunde auf dem Jüngsten Gericht[51]), wie man es in der älteren Schule an einzelnen Figuren der Südschranken studiren kann; auch das Theilnehmen der Schriftrollen etc. an der Unruhe des Faltenwerks (die Prophetenfigur unterhalb der Ecclesia, Manipel des Papstes a. d. Jüngsten Gericht etc.) wäre zu vergleichen.

Auf ein mehr äusserliches Merkmal, das Stehen der Figuren auf Blattconsolen, wurde schon früher hingewiesen. Es findet sich an den Consolen des älteren Ateliers z. Th. (bei den Propheten des Fürstenportals) schon ein ähnlich scharfzackiges Blattwerk, wie es dann später bei dem Petrus an der Adamspforte vorkommt.[52])

Man könnte diese Betrachtung über den Schulzusammenhang der beiden Bamberger Werkstätten gewiss noch weiter fortspinnen;[53]) doch, was vorgebracht ist, wird genügen, ihn zu erläutern. Ist aber der jüngere Bamberger Meister aus der älteren Bamberger Schule hervorgegangen, so

---

[50]) Man nehme den Standpunkt in der Mitte vor dem Portale.

[51]) Linke Körperseite.

[52]) Auch der r. Fuss des Michael (a. d. Schranken) scheint, vorn auf einem unterhalb des Drachens hervorkommenden, konsolenartig sich vorwölbenden Blatte (?) zu ruhen.

[53]) Man vgl. z. B. nur einmal die mächtigen Lockenspiralen bei der schreienden Figur gleich rechts von dem Christus a. d. jüngst. Gericht mit dem Gelock des jugendlichen Propheten (neb. d. „Jonas“) an d. Nordschranken! Auch der kurz gehaltene Bart des Adam findet sich ähnlich an den Chorschranken.

kann er nicht zugleich in der der Reimser „Fialenmeister" aufgewachsen sein. Das schliesst sich gegenseitig aus.

Was also bei ihm auf Beziehungen zu den Reimser Uebergangsmeistern hindeutet, erklärt sich einfach aus der Thatsache, dass er ihre Werke studirt und nach diesen gezeichnet hat; auch ein Schöpfen aus gemeinsamer Quelle kommt, wie oben gesagt ist, mit in Frage.

Sollte man denn nicht auch, wenn wirklich gerade im Faltenstil die Uebereinstimmung mit den „Fialenmeistern" eine so vollkommene wäre, am ehesten bei der „Reiterfigur" erwarten, sie wahrzunehmen, die doch ihrer „Erfindung" nach auf eine Königsfigur zurückgeht? Nun ist aber von der freien, malerischen, schon an die Weise des Josephmeisters erinnernden Art des Originals auch nicht ein Schatten in die Nachschöpfung übergegangen. Vielmehr erinnern die furchendurchzogenen Partieen des Mantels auf dem Schooss hier eher an gewrungene Wäschestücke, als an das „Vorbild", und auch Weese spricht es aus, dass „die Grösse der Motive" hier „abgeschwächt" worden ist. Allerdings fährt er unbeirrt fort: „Gerade (des Reiters) Eigenschaften sind aber von dem allgemeinen Formencharakter abgeleitet, der sich sämmtlicher Reimser Fialenstatuen bemächtigt hat." Wenn allerdings gerade diejenigen Eigenschaften, durch die sich der Bamberger Reiter von der „Fialenstatue" unterscheidet, von den gemeinsamen Eigenschaften sämmtlicher „Fialenstatuen" abgeleitet sind, so begreift Niemand mehr, wie er sich dann von jener überhaupt noch unterscheiden kann.

Andererseits begreift man auch nicht recht, wie man z. B. angesichts des Kaisers Heinrich behaupten kann, der Bamberger habe hier das frühgothische Reimser Urbild im Sinne der Reimser Uebergangsmeister in einen auf weithin sichtbare Motive und breite Flächen ausgehenden Stil übertragen. Denn es handelt sich weit eher um eine Verkleinerung als um eine Vergrösserung der Motive. Unter dem Knie wird z. B. die eine Falte in mehrere Fältchen zerspalten, gleich über demselben — um es im Bambergischen Sinne besser herauszuheben — ein Fältchen eingeschaltet u. s. w.[54]) Dass das steilere Herauswogen einzelner Faltenrücken bei der Maria mit noch ganz anderen Dingen zusammenhängt, als dem Verlangen nach weithin sichtbaren Motiven, ist schon gesagt. Uebrigens ist auch hier — z. B. in den Faltenröllchen des Kopftuches oder denen am Saume (l.), dem feinen Faltengestrichel zwischen den Brüsten,

[54]) Man verfolge die oberhalb des Kniees liegenden Faltenzüge Zug um Zug, sie sind fast alle auch in dem Reimser Vorbilde vorhanden (auf Weese's Abbildung nicht zu sehen), nur dass sie in Bamberg mehr zusammengeschoben wurden. Auch jene, wie mit einem stumpfen Bügeleisen eingedrückten Mulden sind in der Reimser Fassadenfigur vorhanden. In jene gross und schlicht gegebenen, von der rechten Schulter derselben herabkommenden Faltenlagen sind in Bamberg kleinere Fältchen mit gekehlter Endigung hineingemischt; diese gekehlten Endigungen sind schon den älteren Bamberger Ateliers eigen.

den vielen kleinen in die herabhägenden Mantelpartieen eingedrückten, kleinen Augenfalten u. s. w., eher ein kleinlicherer Geschmack, als an der Reimser Fassadenfigur bemerkbar.

Bei alle dem leugne ich nicht, dass einzelne Eigenheiten des Bambergers auf ein besonders lebhaftes Studium der Figuren an den Reimser Oberwänden hindeuten.[55]) Es scheint, dass ihn hier einzelnes stark impressionirt hat, aber dies erkläre ich mir — wie früher angedeutet ist — gerade daraus, dass er hier auf manches stiess, das ihn heimisch berührte, ihn an die ältere Bamberger Weise erinnerte, wie z. B. der lebendige Ausdruck von Stirn und Augen, die temperamentvolle Magerkeit der Gesichtszüge u. s. w.

Dies mag auch von gewissen Eigenheiten in der Behandlung der Säume gelten.

Es ist merkwürdig, dass der jüngere Bamberger bei seinen lang gewandeten weiblichen Statuen (wie auch bei dem Engel) ohne Ausnahme das Gewand mit seinen schleppenden Säumen über den Sockel hinübergleiten lässt.

Es ist kein geschmackloses Umwickeln des Sockels, sondern ein leises Niederfallen einzelner Zipfel. Bei der Elisabeth und Maria wirkt es noch ein wenig hart, da die Fältelung hier eine zu reiche und scharfbrüchige ist. Doch ist schon bei der Elisabeth der Sockel oben abgekantet, um ein weicheres Hinübergleiten zu ermöglichen, bei der Maria sogar schon mit Wulst und Kehle versehen; nur vorn zwar, an den Seiten schneidet er senkrecht ab. Bei der Kunigunde, der Ecclesia und Synagoge dagegen legen sich die Säume wie um den Rand einer Schaale. Bemerkenswerth ist die Kunst, mit der bei grosser Feinheit des Arrangements doch der Anschein des Zufälligen gewahrt geblieben ist.

---

[55]) An die Königsstatuen in Reims könnte am r. Gewände der Fürstenpforte die Art erinnern, wie z. B. der neben dem Kahlschädeligen stehende Prophet und sein Nebenmann das verknäulte Mantelende an die Brust drücken, zu vergl. wäre der Reimser Charlemagne. Der Petrus an der Adamspforte zeigt das in letzter Linie ja der Reimser Frühgothik entstammende Motiv timider; an der Fürstenpforte ist es aufgelockert; da aber Franck bei diesen Figuren gerade die Durchsetzung mit Bamberger Elementen zugiebt — Weese hatte sie (meiner Auffassung nach mit Unrecht) dem „Meister der Adamspforte“ ganz absprechen wollen, was er allerdings in seiner Replik zu widerrufen scheint — so brauche ich auf diesen Punkt, der am ehesten ein Spiel des Zufalls sein dürfte, der besten Falls ein neues Zeugniss für den Studieneifer des Bambergers ist, hier nicht weiter einzugehen. Was das Durcheinandergehen gothischer und romanischer Profile an den Archivolten angeht, so glaube ich eher, dass der das Tympanon umrahmende Birnstab sammt dem daranstossenden Rundstab erst eingefügt ist, als das Tympanonrelief an Ort und Stelle versetzt wurde; denn der Rundstab war hier durch den Zusammenhang des ganzen Portales gegeben: Er setzte einfach die glatten Säulen der Gewände nach oben hin fort. Hier konnte man ein anderes Profil doch wohl kaum bringen, da bei den übrigen Säulen die gleiche Korrespondenz beobachtet ist.

Zu seiner Manier angeregt zu haben scheint den Meister die Evafigur von den Reimser Oberwänden. Wenigstens findet sich, wenn ich nicht irre, an der Reimser Fassade nur einmal etwas Aehnliches (l. Portal, l. Gewände), aber es ist hier ein solch' schüchternes Niederstippen, dass eine Anregung von hier kaum ausgegangen sein kann. Kam sie allein von der Eva? Oder war nicht der Bamberger Faltenstil, jenes Sichanschmiegen der Hülle an die darunter liegende Form und das Verlangen, dieses Thema gleichsam auf den Sockel hinüber zu spinnen, doch mit im Spiele? Ich möchte es meinen.

Ueberdies bietet die ältere Bamberger Schule in der thronenden Madonna an der Gnadenpforte nun geradezu schon ein Hinüberfluthen der rieselnden, strudelnden, gurgelnden Gewandung über die Platte des Sockels, wenn auch hier von jener Feinfühligkeit des jüngeren Meisters noch nicht die Rede ist.

Auffallend bleibt, dass die sonst so sehr auf malerische Effecte bedachten Reimser Hochgothiker auf Reize dieser Art so wenig ausgegangen sind.

Weshalb vermeidet es ein so kühner und origineller Künstler, wie der „Josephmeister", trotz freiester und geistvollster Anordnung der niederhängenden, schleifenden Falten, doch auf das Sorgsamste, diese unter den oberen Rand der Fussplatte hinabgleiten zu lassen? Vielleicht, weil die grössere Monumentalität der Sockel in Form architektonischer Baldachine für die Reimser Künstler gerade das Neue war, ein Fortschritt, gegenüber jener älteren, an der Reimser Fassade selbst noch daneben sich findenden zoo- oder anthropomorphen Sockelbildung, wo die Füsse der grossen Statuen nicht selten in Collision mit den Figürchen unter ihnen kamen.

Nichts springt überdies so sehr in's Auge — zumal wenn man von ferne einen Blick auf die Reimser Westportale wirft — als die Absicht des entwerfenden Meisters, die den Wandungen gleich dichten Kränzen umgelegten Statuen aus der architektonischen Umgebung schon für den ersten flüchtigen Blick herauszuheben. Darum sind hier z. B. die Wände unter den Figuren nicht mit (ablenkendem) Reliefschmuck (wie in Amiens) sondern mit einer ebenso einfachen wie wirkungsvollen Draperiedecoration versehen; darum sind ihnen zu Häupten die weit ausladenden Arcaturen angebracht; sie werfen einen dunklen Schattenstreifen, unter dem die besonnten Häupter der Figuren hervorleuchten; darum sind die Baldachinsockel gewählt, die einen ähnlichen Schatten zu Füssen der Figuren erzeugen. Wenn also die Bildhauer die niederwallende Gewandung ihrer Statuen und die Deckplatten der Sockel sorgfältig von einander hielten, so war das gleichsam nur die Durchführung desselben Gedankens im Einzelnen, der hier der ganzen Anordnung zu Grunde lag. Es sollte eben jede unklare Vermischung zwischen Statuen und Aufbau unterbleiben. Dieses Princip zu Gunsten eines malerischen Faltenausklangs keck zu durchbrechen, konnte selbst der Kühnste nicht wagen; es

versucht's auch Keiner; man ermesse daran die Straffheit ästhetischer Zucht, der sich diese an einem gewaltigen Bauganzen mitschaffenden Meister unterwarfen.

Die Geistreichsten, wie der „Josephmeister", machen etwa aus der Noth eine Tugend. Er lässt z. B. bei dem Engel am linken Portal das Faltenwerk oberhalb der Knöchel weiter ausladen, um es darunter wieder zusammenzuziehen. Thatsächlich wird dadurch erreicht, dass das Faltenzeug nirgends überschwippt, zugleich aber auch der Eindruck der Zierlichkeit gesteigert; man denke an Gefässe mit eng sich zusammenziehendem Fusse.

Anders lag es bei den Figuren neben den Rosen, die paarweise gruppirt und weit von einander standen; hier mochte sich einschleichen, was unten keine Stelle fand. Der „Meister der Adamspforte" aber kannte eine derartige — in ihrer Art feinfühlige — Rücksichtnahme auf die einheitliche Wirkung einer plastischen Decoration überhaupt nicht; die Sockel seiner sechs Portalfiguren sind hierfür, wie wir sahen, gerade das beredteste Zeugniss. Fügen wir hinzu, sie sind in ihrer wunderlichen Unstimmigkeit zugleich wieder ein Beweis — einer der vielen — für des Meisters deutsche Abkunft.

Halten wir also, gegenüber neueren Entdeckungen, daran fest, dass es eine fränkische, eine Bamberger Bildhauerschule im XIII. Jahrhundert gegeben hat. Anfangs im byzantinischen Fahrwasser, dann in das der französischen Gothik gerathend, hat sie doch ihren deutschen Charakter weder früher noch später verleugnet; sie lässt daher auch heute noch ihren inneren Zusammenhang erkennen.[56]) Dass die Arbeiten des jüngeren Bamberger Meisters bei der starken, oft an die Copie streifenden Herübernahme z. Th. ganz fremder Elemente dem älteren heimischen Atelier nicht näher stehen, wer könnte es auffallend finden? Muss es doch im Gegentheil Wunder nehmen, dass der „Meister der Adamspforte" den überwältigenden Reimser Eindrücken nicht völliger, dass er ihnen nicht gänzlich erlegen ist.

---

[56]) Wie viel uns verloren ging, ist schwer zu ermessen; so ist uns nichts von der Decoration der zahlreichen Domaltäre, auch fast nichts von den Heiligenbildern erhalten, die diese geschmückt haben. Von den Grabfiguren reicht nichts bis in die Zeit der älteren Schule zurück. Wie bahnbrechend dieselbe auch hier gewirkt hat, lassen die späteren noch ahnen. Denn es ist wohl kein Zufall, dass sich gerade in Bamberg wiederholt ein Typus findet, der die Gestalt ausschreitend im Profil zeigt. Diese dramatische Auffassung der Grabfigur kann unmöglich von jenen schwachen Meistern aufgebracht sein, die uns die ältesten Beispiele dieses Typus hinterlassen haben, ich meine die dem Stil nach zusammengehörigen, obwohl ungleich guten (der Ekbert ist besser) Grabtafeln der Bischöfe Ekbert und Berthold von Leiningen. Das temperamentvollere Grabmal des Bischofs Günther (a. d. Georgenthor) ist wieder jünger als jene. Sollte nicht diese Gruppe auf einen uns verlorenen Archetypus zurückgehen, der in der Zeit der Blüthe des älteren Ateliers entstand. Ihm ist diese Erfindung am Ehesten zuzutrauen.

7. Eine Signatur an der Adamspforte.

Der verstorbene Domcapitular Pfister hat in seiner Schrift „Der Dom zu Bamberg“,[57]) deren Werth hauptsächlich in dem Abdruck von Auszügen aus den Rechnungen des Werkamtes (v. J. 1539—1803)[58]) und der „Domkustorei“ (v. J. 1464—1801) wie in den Mittheilungen über die Restaurationen der Jahre 1648—53 und 1828—1844 beruht, auch Zusammenstellungen über die am Dom vorhandenen Steinmetzzeichen gemacht. So dankenswerth diese Zusammenstellungen sind, sie ermangeln, wie es scheint, der Vollständigkeit. Z. B. wird bemerkt, dass in den ältesten Theilen, nämlich der Ost-Krypta, überhaupt keine Steinmetzzeichen vorhanden seien. Nun findet sich aber ein solches (in der Form einer nach abwärts gerichteten Pfeilspitze) an einem Wandcapitell der Südseite,[59]) das übrigens auch durch seine schmucke Durchbildung in's Auge fällt; es zeigt Blätterwerk in Verbindung mit reicher Verschnürung. Das Zeichen steht auf der Stirnseite der Deckplatte, die mit dem Capitell aus einem Block genommen ist. Dasselbe Zeichen begegnet am Eingang der Apsisnische auf einem gewöhnlichen Werkstein, woraus vielleicht der Schluss zu ziehen wäre, dass jene kunstreichen Arbeiter, denen die Ausführung der Ziertheile zufiel, zwischendurch auch einfache Werkstücke behauen haben werden.

Es ist von Pfister noch ein anderes Zeichen übersehen worden, das man wohl als das merkwürdigste am ganzen Baue bezeichnen kann, insofern es zu den jüngeren Domsculpturen in Beziehung gebracht werden darf: die Signatur an der Adamspforte.

Sie findet sich an dem Baldachin zu Häupten der Eva. Der „Meister der Adamspforte“ liebt es, die sauber gearbeiteten Rippen der kleinen Baldachingewölbe bald in einen Knopf zusammenzuführen, bald durch einen Ring aufzufangen; so hier. Von dem Ringe wird nun ein plattbearbeiteter ovaler kleiner Spiegel umschlossen, in den mit grosser Sauberkeit folgendes Zeichen gegraben ist:[60])

[Zeichen]

Ich gebe es so, wie es sich dem Auge darstellt, gemeint ist wohl ein aufrecht stehendes Kreuz, von dessen Fusspunkt ein Seitenast aus-

---

[57]) Bamberg 1896.

[58]) Interessant hier die Notiz aus dem Jahre 1784/85: „ein Ohr an das Pferd und einen Fuss an den reitenden Stephan“ (2 fl.); das Ohr ist das rechte, das linke scheint alt; der Fuss des Reiters wird schon ursprünglich angestückt gewesen sein, da er über die Fuge der 2 Blöcke übergreift, aus denen die Gruppe genommen ist. Vielleicht handelte es sich bei der Reparatur nur um die Befestigung mittelst der feinen, eisernen Klammern (?).

[59]) Gleich links neben der Treppe.

[60]) Der r. Kreuzarm in der Reproduction ein wenig zu kurz gerathen.

geht; Kreuze spielen ja, besonders in späterer Zeit, bei der Erfindung der Steinmetzzeichen eine grosse Rolle.

Erwägt man, dass dieser Baldachin von denen des Portales der reichste und zierlichste ist — er allein hat auch ein kunstvolles Sterngewölbe erhalten! —, wie dass er gleich rechter Hand, also gewissermassen im Vordergrunde angebracht wurde, so kann man sich der Vermuthung nicht entziehen, dass der Meister mit dieser Signatur gleichsam das Siegel auf das ganze Werk hat drücken wollen.

Natürlich können bei der Ausführung dieses Zubehörs auch Gesellenhände betheiligt gewesen sein; doch solche gerade bei den reizvollsten Stücken anzunehmen, wird man am Wenigsten geneigt sein. Zudem fragt es sich doch, ob der Meister der sechs Statuen hier die Signatur eines anderen überhaupt geduldet hätte.

Dass jedenfalls vieles von den begleitenden Decorationsstücken, die übrigens in zahlreichen Fällen mit den Figuren aus einem Block genommen sind — nicht nur Sockel, sondern auch Baldachine![61]) —, von ihm selbst stammt, verräth — wie bereits angedeutet ist — auch der erfindungsreiche, dem Uniformen abholde, zu immer neuen Lösungen drängende Geist, der in ihnen ebenso steckt, wie in den Figuren. Aber auch die Beziehung zu Reims und Frankreich bezeugt es, die ja selbst aus dem Beiwerk ersichtlich ist. Mit Originalität und Laune werden hier französische Architektureindrücke verarbeitet, deren Verwerthung im Grossen dem Meister nicht vergönnt war, indem der Bau bis auf die oberen Geschosse der Westthürme damals schon vollendet stand. So bietet der Meister in dem mächtigen, aus zwei übereinander gelagerten Blöcken[62]) gearbeiteten Baldachin, der sich jetzt über dem Engel befindet, die Ansicht eines Chores mit Kapellenkranz und anstossendem Querhause[63]), in dem Baldachin der Ecclesia wird das gothische Strebesystem auf einen Rundbau übertragen u. s. w.

An den Bekrönungen der Adamspforte zeigt sich das eigenthümtlich grüblerische, experimentirende Wesen des Meisters auch in der immer wechselnden Art, wie hier über den Säulenstatuen Capitell und Baldachin

---

[61]) An der Adamspforte hängen sämmtliche Sockel und Stützen der Statuen mit diesen unmittelbar zusammen. Erwähnt sei bei dieser Gelegenheit, dass die (angestückte) Spitze des l. Fusses bei der Adamfigur sehr wahrscheinlich in späterer Zeit restaurirt ist, was besonders das Blattwerk an der unter dem Fuss liegenden Stütze verräth. — An der Fürstenpforte ist die ganze Figurengruppe unterhalb der Ecclesia (der sitzende Prophet und die Evangelistensymbole) nebst den zugehörigen Baldachinen und der Säule aus einem Block genommen, zwischen den Flügeln der „Thiere“ und den Baldachinen blieben Puntelli stehen, von denen der Meister bei der Kühnheit seiner Steinarbeit vielfach Gebrauch macht, zu vergl. z. B. der r. Arm der Eva u. s. w.

[62]) Von denen auch der obere in der Mitte tief ausgehöhlt ist — zur Entlastung der Masse des Ganzen; das tragende Untergestell ist z. Th. fortgebrochen.

[63]) Etwas Aehnliches in Wimpfen.

— beide sind stets aus einem Blocke genommen — miteinander combinirt werden. Bei dem Kaiser z. B. verwächst die vordere Blattknolle des Capitells mit dem Schlussstein des kleinen Gewölbes, während bei der Kunigunde Baldachin[64]) und Blattwerk säuberlich auseinander gehalten werden. Bei dem Petrus ist das Capitell der Höhe nach zusammengeschrumpft, es versteckt sich hinter den überhängenden Bogen. Bei Adam und Eva ist die Blätterdecoration ganz fortgefallen.

Diese vollkommen glatte Bildung der Capitelle ist an sich merkwürdig, denn sie scheint auch für diese decorativen Theile den Zusammenhang des Meisters mit der älteren Bamberger Hütte zu beweisen. Ganz glatte Capitelle kommen ja schon im Innern vor (Vierungspfeiler); auch aussen am Peterschor; sie finden sich auch sonst in den Uebergangsbauten der Gegend (Ebrach, Nürnberg).[65])

Zugleich lassen diese Beobachtungen an den Capitellen nun auch gewisse Schlüsse auf die Reihenfolge zu, in der die decorativen Sculpturen an der Adamspforte entstanden sein möchten. Dieses Zusammenschrumpfen der Capitelle, diese schrittweise Vereinfachung der complicirten Aufgabe (von links nach rechts hin) lässt vermuthen, dass die Baldachine der linken Seite früher in Angriff genommen sind als die der rechten. Links steht das Kaiserpaar; dass der Petrus rechts im Gewandmotive eine „Wiederholung" des Kaisers ist, wurde schon früher gesagt. Was die Statuen selbst zu bezeugen scheinen, findet also eine Bestätigung in der zugehörigen Decoration.[66])

---

[64]) Zum Baldachin der Kunigunde sei nachgetragen, dass sich da, wo er an das Gewände stösst, auch Aufbauten von grader Front finden; diese liegen aber versteckt; sie fallen so wenig in's Auge, dass ich sie erst wahrnahm, als ich festzustellen suchte, ob die Baldachine auch ursprünglich für dies Portal gearbeitet seien; dies ist zu bejahen. Eine ähnliche Vorliebe für Rundbauten zeigt auch der Baldachin des Engels, was mit dem ähnlichen Stilcharakter der Statue wieder zusammenzuhängen scheint!

[65]) Uebrigens verräth der Meister schon durch seine Vorliebe für das Knollencapitell, das ja auch an den oberen Geschossen der Thürme dominirt, noch den Zusammenhang mit der älteren Bamberger Tradition, man vergl. insbesondere die Capitelle unter der Ecclesia und Synagoge mit einzelnen an der Decoration des Nordtransepts, rechts der Veitsthür.

[66]) Im Uebrigen ist es für die jüngere Bamberger Gruppe weit schwieriger als für das ältere Atelier eine Art von Chronologie aufzustellen. Immerhin wird es das Wahrscheinlichste sein, anzunehmen, dass die dem älteren Atelier am nächsten stehenden Sachen (r. Gewände der Fürstenpforte, Jüngstes Gericht) zu den frühesten des jüngeren gehören. An diese Sachen schliessen sich von den Statuen wohl die Marienfigur und der Reiter am nächsten an, während sich der ersteren wieder die in der Faltengebung schon ein wenig grösser anmuthende Elisabeth (zu vgl. z. B. die herabhängenden Mantelenden, wo hier die vielen kleinen eingedrückten Fältchen fast verschwunden sind) gesellt. An das zu den späteren Sachen zu rechnende Adamsportal würde sich eine Figur wie der Engel anschliessen; die zu diesem ursprünglich geplante Madonnenfigur scheint garnicht

Nimmt man diese Reihenfolge im Ganzen als richtig an, so wäre also der Baldachin der Eva eins der letzten Stücke, die für das Portal gearbeitet sind, vielleicht das letzte. Auf diesem Stücke steht die Signatur Ist es also zu unwahrscheinlich, wenn man meint, der Meister habe mit dieser dem Ganzen sein Siegel aufdrücken wollen?

Es sei noch hervorgehoben, dass ein dem unsern nah verwandtes Zeichen an den drei oberen Stockwerken des südwestlichen Thurmes begegnet. Es erscheint hier im Gegensinne, zwei der Kreuzbalken sind durch einen Strich mit einander verbunden.

Wie oben gesagt ist, sind diese französirenden Thurmtheile sehr wahrscheinlich aus der gleichen Zeit, wie die Sculpturen, und gerade am südlichen Thurme finden sich jene arg verwaschenen Statuen und Thiergestalten, die noch in ihrem zerstörten Zustande die Richtung des „Meisters der Adamspforte“ erkennen lassen. Ein sorgfältiges Absuchen der sonstigen plastischen Werke des Meisters hat zu einem Ergebniss bislang nicht geführt.

8. Das Grabmal des Meraniers Otto und das jüngere Bamberger Atelier.

Es ist der Zeit und Werkstatt des Meisters der Adamspforte ausser dem Papstgrabe auf dem Westchor m. E. noch ein zweites zuzuweisen, das dem Begründer des Neubaues, Otto II, auf dem Ostchor errichtet wurde. Dass dies etwa ein halbes Jahrhundert nach seinem Tode in dem Augenblicke geschah, wo mit der Vollendung der Westthürme und des plastischen Schmuckes das grossartige Bauwerk zum Abschluss gekommen war, scheint kein übles Zeugniss zu sein für den Antheil, den schon Otto an demselben gehabt haben muss.

Das Bischofsgrab[67]) ist bescheidener ausgefallen als das Papstgrab Die Gestalt ist nach Art einer Metallgravirung — doch nicht so fein — in die Steinplatte nur zeichnerisch eingeritzt. Die jetzt fehlenden Hände wie der Kopf waren aus Metall eingestiftet; die Eintiefungen verrathen es noch.[68])

Diese Verbindung von Metall- und Steinarbeit ist bemerkenswerth,

---

mehr ausgeführt zu sein. — Aber mag immerhin an einer Aufstellung dieser Art manches Richtige sein, es bleiben beträchtliche Schwierigkeiten. Haben wir z. B. in der Ecclesia und Synagoge, in denen Erworbenes und Angestammtes am schönsten verschmolzen ist, ein (späteres) Wiederdurchbrechen der eigenen Art zu sehen? oder sind das frühe Werke? Hierauf würden die Capitelle deuten (vgl. Anm. 65). Wunderlich bleibt es, warum die Madonna, wenn sie wirklich mit der Elisabeth zusammengehört, den Kopf nicht eher ein wenig nach links (statt leise nach rechts) wendet u. s. w.

[67]) Maasse ca. 2,02 m : 0,75.

[68]) Nach der Tradition aus Messing, die Fugen der geritzten Zeichnung waren früher mit einem rothen Kitt geschlossen; ob ursprünglich schon mit solchem?

zumal angesichts des metallischen Stiles, den die ältere Bamberger Steinplastik zeigt. Uebrigens finden wir an der Gnadenpforte im Grossen bereits etwas Aehnliches. Jene schmucken, rosettenartigen Knöpfe nämlich, welche die Archivolten zieren, sind nicht, wie die ähnlichen an den Fenstern aus dem Stein herausgeschnitten, sondern aus Metall getrieben und aufgestiftet worden![69])

Es ist nicht die schwere, ein wenig dickbäuchige, mit dem Oberkörper leise nach links sich wendende Gestalt des Bischofs, was den Zusammenhang des Grabmals mit der Werkstatt des „Meisters der Adamspforte" ersichtlich machte.[70]) Diesen thut erst die eigenartige Decoration der Längswände dar, die — in eigenem Widerspiel zu dem Papstgrabe — einen rein architektonischen Charakter trägt. Ist an der Tumba des Papstes alles architektonische Rahmenwerk zu Gunsten des figürlichen Schmuckes zur Seite geschoben, fehlt es dort selbst an einer Betonung der Ecken, geschweige denn, dass die mehr malerisch frei als symmetrisch zierlich geordneten Figuren etwa durch Säulchen von einander geschieden wären, so sind in die Langseiten des Bischofsgrabes je zwei mit schwerem, gothischem Masswerk gegliederte Fensterbogen eingeblendet[71]), zu denen als einziger plastischer Schmuck die Bogenscheitel verkleidendes Blätter- und Maskenwerk tritt.

Es ist der Charakter des Letzteren[72]), was die Zuweisung dieser Decoration an die Werkstatt des „Meisters der Adamspforte" sicher stellt. Denn dieses vieltheilige, tieffaltige Blattwerk, die bald rund ausgebogten, bald spitzzackigen Blätter, ihre leise sich anschmiegenden Endigungen, die säuberlich herausgearbeiteten, auch wohl unterschnittenen Augen (da wo die Blatttheile übereinandergreifen), das alles ist genau von der Art, die bei dem „Meister der Adamspforte" immer wieder begegnet, in unlöslicher Verbindung mit seinen Figuren. Das eigentliche Erkennungszeichen

---

[69]) In Steinimitation kommt dieses Motiv der knopfartigen Rosetten an den Fenstern vor; auch am Thurm von S. Stephan z. B.

[70]) Um die Figur zieht sich folgende, über dem Haupte beginnende Inschrift in leoninischen Hexametern:

> Otto presul eram, requiem, pacem michi veram
> Fratres optate, precor, ore manuque juvate.

Die Schrift zeigt noch eine Mischung capitaler und uncialer Formen. Ausser mit dieser echten Inschrift ist das Grabmal später mit einer zweiten, quer über die Figur laufenden versehen, die jedoch durch Kitt wieder geschlossen wurde.

[71]) Um die in Anbetracht der Kleinheit des Monumentes auffallende Schwere dieser Decoration zu charakterisiren, sei gesagt, dass sie aus der vollen Stärke von 18 cm dicken Platten genommen wurde; je zwei sind für jede Langseite verwendet, so dass sich in der Mitte eine Fuge ergiebt; das an den Schmalwänden zwischengesetzte Stück hat 27 cm; die Schmalseiten, die heute ohne Decoration sind, dürften malerischen Schmuck gehabt haben.

[72]) Man vergl. besonders das Blattwerk der südlichen Seite.

aber giebt der an der Südwandung (l.) gegebene Blattkopf ab, der anmuthet wie eine (verkleinerte) Originalwiederholung jener bekannteren Maske am Sockel der Reiterfigur. Die Uebereinstimmung geht bis hinein in den Ausdruck des Kopfes, denn beidesmal ist den Augen eine scharfe Wendung zur Seite gegeben, ganz im Sinne der auf lebhafte Mimik abzielenden Bamberger Art.[73])

Der schon berührte Gegensatz der beiden Grabdecorationen, dort das Papstgrab mit dem rand- und rahmenlosen, wunderlich sorglos vertheilten Figurenschmuck, der launigen, bald feiner durchführenden, bald keck skizzirenden Mache, dem geistreichen Schwanken zwischen andeutender und plastisch vortretender Reliefbehandlung; — hier das gleichmässige Dominiren des schweren, die Flächen bis auf einige Zwickel durchbrechenden und auflösenden gothischen Rahmenwerks, dieser an sich gewiss seltsame Gegensatz darf uns, glaube ich, nicht stutzig machen, wo die Details so deutlich für einen Zusammenhang zeugen. Darf man auch unsere Decoration darum nicht gleich der Hand des „Meisters der Adamspforte“ zuweisen, sie gehört jedenfalls seiner Werkstatt und Richtung an.

Vielleicht ist übrigens gerade das Gegensätzliche der Entwürfe nur ein neuer Beweis für das, was die übrigen Werke des Meisters uns längst verrathen haben, für jenen wunderlichen Drang nach Variation, der des Künstlers ganzes Schaffen bestimmte. Wäre es so wunderbar, wenn er auch bei den beiden Grabentwürfen bewusst auf etwas ganz Verschiedenartiges ausgegangen sein sollte?

---

[73]) Dass der Zusammenhang nicht längst erkannt ist, kann in der That nur daran liegen, dass das Blattwerk an der Aussenfläche der Wandungen stark abgerieben ist, während es sich im Schutze der Bogen trefflich erhalten hat.

Ein Schüler des Meisters von Flémalle.

Zu den westfälischen Malern, welche um die Mitte des XV. Jahrhunderts ihre Heimath verliessen, um in den Niederlanden die neuerfundene Oelfarbentechnik und die gefeierte, realistische Kunstweise kennen zu lernen, gehört der Meister jenes grossen Kreuzigungsaltares (No. 1222) des Berliner Museums, welcher durch Passavant unter dem falschen Namen „Jarenus“ in die kunsthistorische Litteratur eingeführt wurde.[1] Die Flügel dieses Altares sind seit 1880 leihweise dem Provinzial-Museum zu Münster überlassen. Von weiteren Arbeiten des Meisters haben sich bisher noch drei Werke nachweisen lassen: Ein grosser dreitheiliger Flügelaltar mit der Kreuzigung und anderen Scenen aus der Passion in der Kirche zu Schöppingen, unweit Münster, auf den Scheibler seiner Zeit aufmerksam gemacht hat[2]), eine Tafel mit fünf stehenden Heiligenfiguren im Provinzial-Museum zu Münster, die in Nordwalde als Antependium eines Altares hinter einer vorgesetzten Tafel aus der Barockzeit aufgefunden und vom Freiherrn von Heeremann ausführlich beschrieben wurde[3]) und ein grosses, dreitheiliges Altarwerk mit der Darstellung der Passionsgeschichte, welches ehemals die Kirche zu Haldern am Niederrhein schmückte und sich heute im nördlichen Querarme des Kölner Domes befindet.[4])

Bevor H. v. Tschudi seine Studie über den Meister von Flémalle veröffentlichte[5]), war ich der Ansicht, der Meister müsse eine Zeit lang das Atelier des Dirk Bouts besucht haben. Da sein Stil unbedingt auf eine Lehrzeit in den Niederlanden hinweist, so schien mir unter den dortigen Künstlern nur der genannte Holländer in Frage zu kommen. Wenigstens erinnerten die Kopftypen der Männer, vor allem aber der eigenartige Christuskopf mit den vorstehenden Backenknochen und dem strähnig gescheitelten Haar, sowie die charakteristischen Beleuchtungsversuche in auffallender Weise an dessen Manier. Als ich je-

[1]) Passavant, Kunstreise durch Belgien und England, S. 141 und 402 und Kunstblatt 1883, No. 13; Woltmann in Repert. f. Kunstw. II, S. 422.

[2]) Scheibler in Westdeutsche Zeitschrift f. Gesch. u. Kunst, II, 1883, S. 301.

[3]) v. Heeremann in Zeitschr. f. christl. Kunst, 1891, S. 74.

[4]) Koch in Zeitschr. f. vaterl. Gesch. u. Alterthumsk. Bd. 57, S. 53.

[5]) v. Tschudi in Jahrb. d. Kgl. Preuss. Kunstsammlungen. 1898, S. 11.

doch durch v. Tschudi's Publication die Arbeiten des Meisters von Flémalle kennen lernte, fand ich zu meiner Ueberraschung, dass unser Westfale nicht allein die grösste Aehnlichkeit mit diesem Künstler aufwies, sondern dass er auch die Werke desselben sehr genau gekannt und benutzt hat. So verwendet er bei seiner Verkündigungsscene auf dem linken Aussenflügel des Schöppinger Altares[6]) als Interieur sowohl das Mittelstück des sog. Merodealtares, wie auch das Flügelbild mit der hl. Barbara im Prado-Museum zu Madrid. Aus dem ersteren Bilde entnimmt er den polygonalen Tisch mit dem darauf befindlichen Arrangement von Buch, Kerze und Lilienvase und fügt ihn als weiteres Meublement der Ausstattung des Pradobildes hinzu. In der Anordnung der Figuren lässt er dagegen die Weise des Merodebildes bestehen, Maria sitzend auf einem Schemel vor der langen Ofenbank, der Himmelsbote in halbknieender Stellung links vor ihr. Beachtung verdient der Kopf der Maria. Es ist genau derselbe Typus, wie ihn der Meister von Flémalle beliebt. Ueberhaupt darf man fast Alles, was von Tschudi zur Charakteristik dieses Künstlers anführt, auch in beschränkterem Umfange auf unseren Westfalen beziehen.

Offenbar hat sich der Meister, bevor er die Niederlande aufsuchte, auch eine Zeit lang in Köln aufgehalten, denn der Halderner Altar zeigt noch nicht jene realistische Richtung, die er in den späteren Werken einschlägt. Vielmehr macht sich hier noch die idealistische Stilweise seiner Heimath und eine auffallende Verwandtschaft mit der Weise Stephan Lochner's bemerkbar. Da die Flügelbilder des Meisters von Flémalle im Prado-Museum, wie ihre Inschrift bezeugt, eine Stiftung des Kölner Magisters Heinrich von Werl sind, so wäre es nicht unmöglich, dass ihn dieser, der ja auch ein gebürtiger Westfale war und auch sein Leben im Jahre 1461 als Vorstand des Minoriten-Klosters zu Osnabrück beschloss, an den Meister von Flémalle in Anerkennung des zu seiner Zufriedenheit ausgefallenen Werkes empfohlen hätte. Auf seinem Wege dorthin hat er dann am Niederrhein in Haldern zunächst eine Bestellung erhalten und das oben erwähnte Werk geschaffen. Dann wird er den Unterricht des Meisters von Flémalle empfangen haben und einige Jahre später in seine Heimath zurückgekehrt sein, wo er sich in der Hauptstadt des Landes niederliess und hier seine in der Fremde erlernten Kenntnisse zur Geltung brachte.

Die Tafel mit der Messe des hl. Gregor in der Sammlung des Herrn Consul Weber zu Hamburg (No. 16), welche Prof v. Tschudi als eine Copie nach einem verschollenen Originale des Flémaller Meisters bezeichnet, findet sich gleichfalls fast genau so auf dem Aussenflügel eines Altares in der Wiesenkirche zu Soest, welcher im Mittelbilde die hl. Sippe und auf den Innenflügeln Scenen aus der Geschichte Maria's und der Jugend Christi enthält. *Ferd. Koch.*

---

[6]) Abbildung in Bau- und Kunstdenkmäler Westfalen's, herausg. v. Ludorff Kreis Ahaus. Taf. 27.

Ueber den Tizian No. 172 der Dresdener Galerie.

Seitdem sich nach Entfernung der Uebermalung die frühere Bezeichnung dieses herrlichen Bildnisses als Pietro Aretino als irrig erwiesen hat, ist man in neuerer Zeit allgemein geneigt, in dem Dargestellten das Portrait eines Malers zu erblicken, und zwar stützt man diese Behauptung einzig und allein auf den Kasten, der sich zur Linken auf der Fensterbrüstung befindet und in dem man mit Bestimmtheit einen Malkasten zu erkennen glaubt. Mir scheint indessen auch diese neue Deutung durchaus unhaltbar zu sein und zwar aus dem einfachen Grunde, weil es mir nicht möglich ist, in dem Kasten auf der Fensterbrüstung den Farbenkasten eines Malers zu sehen.

Wir haben einen dunkelgefärbten, viereckigen, durch Zwischenwände in zehn Fächer getheilten, flachen Holzkasten vor uns, in welchem sich verschiedenfarbige Substanzen, offenbar in pulverförmigem Zustande befinden; quer auf dem Kasten liegt ein Metallspatel. Man glaubte sich dies nun auf folgende Weise erklären zu müssen. Der Kasten enthält die verschiedenen zum Malen nöthigen Farbenpulver, die erst vor dem Gebrauch mit Oel angerieben wurden. Das Instrument auf dem Kasten dient zum Auftrag der Farben auf die Leinwand, es ist ein Spatel, wie es auch heute noch beim Malen angewendet wird.

Dagegen ist einzuwenden:

1. Das Spatel ist zum Auftragen der Farben nicht zu gebrauchen, da es auf beiden Seiten mit einem löffelförmigen Ende versehen ist; vielmehr gleicht dasselbe in auffälligster Weise den Pulverspateln, die noch heute in allen Apotheken Verwendung finden.

2. Die sonderbare Auswahl und Zusammenstellung der einzelnen Farben, welche sich im Kasten befinden, lässt mir die ganze Malkastenhypothese unhaltbar erscheinen. Wie bereits erwähnt, enthält der Kasten zehn Fächer. Die folgenden Farben sind darin vertreten:

zweimal das gleiche, schwärzliche Grün,
zweimal ein röthliches Braun,
zweimal ein fast gleiches Bläulich-Weiss,
ein mattes Gelb,
ein helles Orange,
ein Grau-Violett und endlich
ein grünlicher Farbenton.

Man stelle sich einen Farbenkasten vor, der die angegebenen Töne enthält! Besonders betonen möchte ich noch einmal, dass in einer Zusammenstellung von zehn Farben drei Farben je zweimal enthalten sind. Der Einwand, welcher von fachmännischer Seite aus erhoben würde, nämlich, dass Tizian der coloristischen Harmonie zu Liebe hier absichtlich die gleichen gebrochenen Farbentöne gegeben habe, die er bereits in dem Landschaftsausschnitt zur Linken angewendet hatte, scheint mir unberechtigt. Ohne jeden Zweifel hat der Kasten auf der Fensterbrüstung einzig den Beruf, auf den Stand des Dargestellten hinzuweisen. Obgleich nun gerade die Meister des Cinquecento oft mehr als billig rein künstlerischen Rücksichten Gehör schenkten, so wäre Tizian sicherlich nie so weit gegangen, die Deutlichkeit seines Bildes derartigen Intentionen aufzuopfern; ganz abgesehen davon, dass solche Rücksichten hier durchaus nicht am Platze gewesen wären. Ich glaube im Gengentheil, dass die Verwendung der Grundfarben — selbstverständlich unter Wahrung des Gesammttones — der coloristischen Wirkung des Bildes nur hätte förderlich sein können, da dieselbe ja offenbar auf dem Contraste zwischen den warmen, schillernden Tönen der Abendlandschaft und den kalten, in Grau, Braun und Schwarz modulirenden Farbenaccorden zur Rechten aufgebaut ist. Ich meine daher, dass wir nicht den Farbenkasten eines Malers, sondern den Pulverkasten eines Mediciners resp. eines Apothekers vor uns haben. Diese meine Ueberzeugung wird noch unterstützt durch den feierlichen Talar des Dargestellten, der eher auf die Amtstracht eines Gelehrten als auf das Gewand eines Malers schliessen lässt.

Die Frage nach der räthselhaften Persönlichkeit des Dargestellten ist hiermit allerdings noch nicht gelöst, allein ich glaube derselben noch einen weiteren Schritt näher gekommen zu sein. Der Palmenzweig in der Linken, sowie die ganze, im Gegensatz zu anderen Tizianischen Portraits, stark posirte Haltung, hatten schon, als ich das Bild zum ersten Male genauer betrachtete, den Gedanken an eine Heiligendarstellung in mir wachgerufen. Diese Vermuthung wurde zur Gewissheit, als es mir gelang, bei näherer Untersuchung im Restaurationsatelier der Galerie, unter der graugelben Uebermalung des Hintergrundes die untrüglichen Spuren eines Heiligenscheines zu erkennen. Dieser ist von reifenförmiger Gestalt, beginnt am Hals rechts (vom Beschauer aus), beschreibt einen etwas in die Länge gezogenen Kreis und endet links in der gleichen Höhe, wo er allerdings in seinem letzten Ende (etwa 3—4 cm) nicht genau mehr zu verfolgen ist. Daran, dass es sich nur um eine etwas hellere Untermalung handele oder, dass Tizian den Kopf Anfangs etwas höher hinauf verlegt habe und auf diese Weise die früheren Umrisslinien noch sichtbar seien — beides Einwände, die mir von verschiedenen Seiten gemacht wurden — ist bei der Breite der mit geometrischer Genauigkeit gegebenen Kreislinie nicht zu denken. Meine Ansicht ist daher, dass wir es mit einem Mediciner resp. einem Apotheker zu thun haben, der sich als Heiliger seines Berufes von Tizian portraitiren liess. *Dr. K. Tscheuschner.*

Litteraturbericht.

Kunstgeschichte.

Berthold Riehl, Die Kunst an der Brennerstrasse. Leipzig, Breitkopf und Härtel. 1898. 244 S.

Der erste, 1885 vom Conservator Karl Atz unternommene Versuch, die Kunstgeschichte Tirol's im Zusammenhang darzustellen, hat keines späteren Forschers Ehrgeiz geweckt, so sehr diesem Buche der Charakter einer Vorarbeit, einer Materialsammlung anhaftet. Vielmehr hat die Forschung nach wie vor fortgefahren, das grosse, vielgestaltige Stück Kunstgeschichte auf dem Grenzgebiet von Deutschland und Italien in Stücken zu behandeln. Hans Semper's Name muss dabei an erster Stelle genannt werden. Seine „Brixener Malerschule" (1891) ist ein Werk von grundlegender Bedeutung für die gesammte mittelalterliche Malerei Tirol's, und wenn erst Stiassny's Arbeit über die Familie der Pacher vollständig vorliegt, wird, bei Heranziehung der Studien Hans Schmölzer's über südtirolische Wandmalereien, das Bild der Kunstübung auf malerischem Gebiete keine beträchtliche Lücke mehr aufweisen. Für die Plastik ist bisher weniger geschehen. Das Material, vorzugsweise Holzschnitzwerke, für die das Gebirgsvolk von jeher eine besondere Begabung zeigte, ist vielfach ausser Landes, in die süddeutschen Museen gegangen, vielfach auch, soweit die frühere Zeit in Betracht kommt, den Feuersbrünsten anheimgefallen. Doch haben wir wenigstens für das Hauptwerk der Spätrenaissance auf tirolischem Boden, für das Grabdenkmal des Kaisers Maximilian in der Hofkirche zu Innsbruck die erschöpfende Publication R. von Schönherr's im IX. Bande des „Jahrbuchs der Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses" (1890). Die Geschichte der Baukunst fand nähere Aufklärung durch Spornberger (Die Pfarrkirche zu Bozen, 1894) und in Paul Clemen's „Tiroler Burgen" (1894), worin eine für Tirol charakteristische Spielart mittelalterlicher Baukunst in ihrer Beziehung zum italienischen Palaststil betrachtet wird.

Das waren im Grossen und Ganzen die litterarischen Vorarbeiten, die Berthold Riehl benutzen durfte, als er sich an die Schilderung des ausgedehntesten, zugänglichsten, landschaftlich schönsten und besonders für die Wechselbeziehungen deutscher und italienischer Kunstart wichtig-

sten Theiles Tirol's begab. Indem er die Kunst an der Brennerstrasse von dem künstlerischen Leben der westlichen und östlichen Theile Tirol's absonderte, gewann er mit glücklichem Griff nicht etwa ein willkürlich abgegrenztes Studienfeld: er ging mit bedächtiger Schnelle und in den benachbarten Hochthälern sorgfältig Umschau haltend, dem uralten Wege nach, den die Cultur genommen, als die alten Rhätier unter die Botmässigkeit der Römer geriethen. Freilich nicht, wie diese, aus dem Süden, von der lombardischen Tiefebene her rückt er vor, sondern umgekehrt vom bayrischen Hochland nimmt er den Weg das Innthal hinauf, über den Felsenpass des Brenner's, das Eisak- und das Etschthal hinab: von der alten bayrischen Veste Kufstein bis zur italienischen Concilsstadt Trient. Dieser Weg schien ihm, der vom Studium der oberdeutschen Kunst herkam, der natürliche, und er ist es auch ungeachtet der Thatsache, dass er nicht der historische ist. Denn wie Tirol in sprachlicher Beziehung zum Ausschlag gebenden Theile deutsches Gebiet ist, so ruht auch die tiroler Kunst auf deutschen Grundformen und deutschem Empfinden. Wie aber diese rein deutschen Züge, je weiter es auf den Süden zu geht, sich italianisiren, bleibt ein kunsthistorisches Phänomen ersten Ranges. Alle Feinheiten kunsthistorischer Beobachtung und Kritik lockt die Schilderung dieses Phänomens nothwendiger Weise hervor. Die Absteckung der künstlerischen Grenze verlangt eine Objectivität, die niemals in Conflict mit persönlicher Vorliebe zu gerathen hat. Das Ineinanderschwanken germanischer und romanischer Kunstweise setzt die eingehende Kenntniss beider voraus. Und endlich erfordert die grossartige Scenerie dieses einzig gearteten Schauspieles einen Schriftsteller, der, feinfühlig die Distanz wahrend, das Bewusstsein, wie hier die Landschaft auf die Kunst gewirkt hat, immer rege erhält, auch wenn er sich nothgedrungen in die subtile Stilkritik eines Bildstöckls am Wege oder einer Madonna auf dem Altar einer abgelegenen Dorfkirche verlieren muss.

Nicht allen diesen Anforderungen ist der Verf. in gleichem Maasse gerecht geworden. Indessen, wie die Dinge leider noch immer liegen, wird der Mangel der rein schriftstellerischen Leistung neben dem Vorzug sorgfältiger, kunstkritischer Arbeit wenig empfunden werden. Zu weiteren Ausstellungen geben die durchaus ungenügenden Abbildungen Veranlassung. Die Zinkätzungen sind ohne Ausnahme flau und unscharf, was nicht etwa an der Beschaffenheit der photographischen Vorlagen liegt, für die eine Reihe tüchtiger Firmen bürgt, sondern an der Flüchtigkeit des Ausdruckens und dem Mangel an sorgfältiger Behandlung. Auch entspricht das zum grössten Theil gewählte Ansichtspostkartenformat wenig der Würde des Gegenstandes und dem Ruf der Verlagsfirma. Was endlich das Buch durch seine sehr kleinen Typen an Handlichkeit gewinnt, büsst es reichlich an Lesbarkeit ein. Von einem „freundlichen Führer“, darf man zunächst die Deutlichkeit der Mittheilung verlangen. Mit Allem diesem erfährt die Anerkennung der wissenschaftlich Leistung zwar keine Einschränkung, aber das Buch entbehrt doch mancher Reize, auf die der

Einzelne, je nach seinen Ansprüchen, leichter oder schwerer Verzicht leisten wird.

Der Inhalt zerfällt, der geographischen Eintheilung entsprechend, in die beiden Capitel Nord- und Süd-Tirol. Das Band, das diese durch den mächtigen Alpenstock des Brenner's scharf geschiedenen Theile zu einer künstlerisch viel geschlosseneren Einheit, als man erwarten sollte, verbunden hat, muss vornehmlich in der Eigenart der Diöcesan-Eintheilung erkannt werden. Brixen, die Hauptstadt des Sprengels, lag jenseits des Brenner's, griff aber nördlich weit hinüber bis zu dem charakteristisch sogenannten Brixlegg und umfasste südlich sämmtliche bis Klausen gelegene Pfarreien, die erst 1819 der Diöcese Trient angegliedert wurden. „Dadurch kam gar Manches aus Süd-Tirol nach dem Norden und andrerseits war es für das Wahren des deutschen Charakters der Diöcese und ihrer Metropole höchst wichtig, dass ein so grosser und bedeutender Theil des Sprengels in dem nördlichen Theil der Alpen lag.“ (S. 14.)

Sechs grössere Orte auf der langen Strasse von Kufstein bis Trient bieten die geeignetsten Beobachtungsstationen für die leise, aber stetige Umwandlung der Kunst Tirol's von germanischem Individualismus zu romanischer Typik. Jeder dieser Orte hat durch Lage und Geschichte einen ganz specifischen Charakter, der sich, ungeachtet aller Neuerungen des ab- und zufahrenden Künstlervolkes, auf's Deutlichste in den erhaltenen Kunstwerken kundgiebt. Der Bergbau in Schwaz hat genau so die Kunstäusserungen bedingt, wie die fürstliche Hofhaltung in Innsbruck; die Handelsstädte Sterzing und Bozen zeigen ganz anders geartete Kunstschöpfungen, als die bischöflichen Residenzen Brixen und Trient.

Gleich in Schwaz stossen wir bei der Pfarrkirche auf das typische Muster des tiroler Kirchenbaus: ein Hallensystem, das Hauptschiff und Seitenschiffe von gleicher Höhe zeigt. Wird durch die Höhe der seitlichen Fensterwände dem Einfall des Lichtes ein unbehinderterer Zugang gewährt, so sorgen die hohen, schlanken, ziemlich weit gestellten Pfeiler im Innern für Weiträumigkeit, eine Eigenschaft, die alle spätgothischen tiroler Baumeister sorgfältig berücksichtigen. Die für Schwaz merkwürdige vierschiffige Anlage mit doppeltem Chorabschluss spricht in ihrer Stattlichkeit für den Reichthum des Marktes, der in den nahen Bergwerken einst mehr als 7000 Knappen beschäftigte. Das Erz, das diese Bergleute aus den Stollen förderten, hat die sonst für den Todtencult in Tirol gebräuchliche Steinplastik verdrängt. Noch sind schöne broncene Grabmäler aus dem XVI. Jahrhundert erhalten, die aus der Schwazer Giesshütte hervorgegangen sind. Und wenn unter den dort thätigen Künstlern auch vereinzelt Namen der im nahen Innsbruck am Maximiliansgrab arbeitenden Meister vorkommen, so darf diese Thatsache keineswegs zu Gunsten der Mühlauer Giesshütte benutzt werden. Die Schwazer ist die ältere. Wiederum hängen mit dem Bergbau und dem Schmelzen der Erze die vielen Brände zusammen, die den Ort heimsuchten. Ihnen ist zum Theil der reiche Schatz alter Holzsculpturen zum Opfer gefallen,

von denen sich dennoch interessante Reste in der Pfarrkirche und in der Michaelskapelle erhalten haben. Aber alle Brände und alle Neuerungen hat das tiroler Stadt- und Bauernhaus unbeschädigt überdauert. In den sauberen Strassen von Schwaz lernen wir das eine, ein wenig stromaufwärts in dem ganz nahen Dorfe Stans den Typus des andern kennen.

Im tiroler Hause ist uns der sicherste Gradmesser für die Vertheilung deutscher und italienischer Art erhalten. Hier im Norden ist es noch vorwiegend deutsch, höchst individuell gestaltet, reich an Willkür und Mannigfaltigkeit. Seine Genealogie führt zu dem stattlichen Herrenhause, das draussen vor der Stadt in den Gütern lag, und schliesslich zum Adelsschlosse zurück. Das Material ist Stein; das Dach ist meist mit Schindeln, die Steine beschweren, gedeckt. Im Gegensatz zu den steilen deutschen Giebeldächern fällt es flach gegen die breite Front ab und verschwindet nicht selten hinter einer Brüstungsmauer, die Zinnen oder ein starkes Gesims abschliessen. Die Mitte der Breitseite, mit der das tiroler Haus, wieder im Gegensatz zum schmalfrontigen deutschen, nach der Strasse gekehrt ist, nimmt der Erker ein, jene ganz deutsche, aus dem Chörle, wo der Hausaltar stand, gebildete Bauform, die consequent wie nirgends durch ganz Tirol bis an die Sprachgrenze in Neumarkt festgehalten wird. Bei reicherer Ausgestaltung der Fassade bildet sich der Erker zu Eckthürmen um. Das Erdgeschoss ist offen, zu „Lauben" gewandelt und vielfach gewölbt; mehr aber noch macht sich italienische Art in dem grossen Mittelraum, auf den die Zimmer münden, und in den Arcadengeschossen des Hofes geltend. Je mehr es nach dem Süden geht, je mehr weicht das trauliche Winkelwerk des deutschen Wohnhauses dem räumlichen Luxus des italienischen. In Schwaz ist das fast schlossartig dreinschauende Fuggerhaus mit seinem stattlichen Eckthurm und den durch drei Geschosse geführten Galerien des Hofes der vornehmste Repräsentant tiroler bürgerlicher Heimstätten.

Das Bauernhaus zeigt in demselben Maasse engeren Zusammenhang mit dem Stadthaus wie dieses mit dem Herrensitz. Das giebt dem tiroler Dorfe ein so auffallend verschiedenes Aussehen von den benachbarten bayrischen Dörfern. Das Untergeschoss und der erste Stock sind in der Regel aus Stein errichtet, die Giebelseite ist breiter angelegt und der Giebel selbst in den meisten Fällen gebrochen. Hauptschmuck auch des Bauernhauses ist der Erker, dazu kommt Wandmalerei an der Frontseite. Diese Malereien sind im nördlichen Tirol, ähnlich denen in Oberbayern, erheblich jüngeren Datums als im Süden, wo sie oft bis in's XVI. oder gar XV. Jahrhundert zurückreichen. Der Steinunterbau sicherte den Bauernhäusern eine weit grössere Wetterbeständigkeit vor den Holzhäusern. Auch Holzbauten kommen allerdings vor und erscheinen in dem schönen goldigen Braun ihres Holz- und Sparrenwerkes, sowie in der Archaistik ihrer Decoration (Balkenköpfe z. B.) den Steinbauten an ehrwürdigem Alter gleich. Doch gefährden die Schneewehen in den engen Thälern

und die Winterstürme auf den Almen im Verein mit den im Frühling reissend geschwollenen Gebirgsbächen diese leichteren Bauwerke so sehr und so oft, dass keines von ihnen Ansprüche auf ein besonders ehrwürdiges Alter erheben darf. Bis Bozen ungefähr hält sich dieser Typus des Bauernhauses, dann tritt unter italienischen Einwirkungen an seine Stelle der fest umschlossene, weiträumig angelegte Hof. „So stattlich die Anlage eines solchen Hofes, so ist das Aeussere selbst bei reichen Anwesen doch nicht selten so verwahrlost, dass sich bei uns der ärmste Bauer eines solchen Aussehens seines Hauses schämen würde, ebenso wie des Schmutzes und der unbehaglichen Einrichtung des Innern“ (S. 219).

Innsbruck zeigt keineswegs die bisher beobachteten Typen im Sinne der Grossstadt vermehrt und eleganter durchgebildet. Erst 1420 an Stelle von Meran zur Residenz erhoben, blüht die Stadt im XVI. und XVII. Jahrhundert auf. Unter den Denkmälern der Spätrenaissance wirkt daher der gothische Zierbau des „goldenen Dachls“ besonders alterthümlich. Das eigentliche Denkmal der Stadt ist das Kaisergrab in der Hofkirche. An diesem Werke macht sich der internationale Kunstgeschmack des fürstlichen Hofes geltend. Man greift über die localen Traditionen heraus, sucht die einheimische Kunsttradition durch Zuführung fremden künstlerischen Lebens zu erweitern. Wurde doch z. B. nicht einmal für das den Sarkophag einfriedende Gitter die einheimische Schmiedekunst, die sich nicht nur an Fenstervergitterungen und Wirthshausschildern hinreichend geschult, sondern auch in dem nahen Hall am Gitter der Waldauf'schen Kapelle ihre volle Meisterschaft bethätigt hatte, herangezogen, vielmehr die Arbeit einem Kunstschlosser aus Prag anvertraut. Wenn sich fremdländische, namentlich italienische Art nicht allzu breit in Innsbruck entfaltet hat, so hat das seinen Grund in dem conservativ-deutschen Geschmack des Hofes. Endlich fällt eine wichtige künstlerisch-productive Periode der Stadt in's XVIII. Jahrhundert, in die Zeit des Rococo, für das die Schule München-Augsburg tonangebend war.

Kurz hinter Innsbruck steigt das Gebirge kräftig an zu einsamen Hochthälern, in denen die Kunst keine Stätte fand. Erst am Abstieg finden wir ihre Spuren wieder. Gleich der Landschaft, die, ganz im Gegensatz zu der überraschenden Veränderung nach dem Ueberschreiten des westlichen Alpenpasses, hier im Eisakthale durchaus deutsch geblieben ist, hat auch die tiroler Kunst ihr Aussehen wenig geändert. Ein Blick auf Sterzing bestätigt das sofort. Seit 1363 schon führte durch Sterzing die grosse Handelsstrasse und sie hat der Stadt ihr Aussehen gegeben. Von keiner anderen Strasse durchschnitten, niemals befestigt, hell, heiter und offen gegen die dunklen Berge liegt sie wie ein einziges grosses Wirthshaus da. Ueber Bogengängen, die zum Theil noch spitzbogig gewölbt sind, steigen beiderseits die vielfach zinnengeschmückten Häuser empor, und weit über die malerischen Profile der Erker hinaus greifen in langer Reihe, eines dicht neben dem andern, die schmiedeeiser-

nen Wirthshausschilder. Bedächtig, mitten in der Strasse, mit gewölbtem Durchgangsthor steht der alte Zwölferthurm mit seinem geschickt erneuten Helmdach. So bietet der Ort durchaus noch das malerische Bild der kleinen deutschen Handelsstadt vor dem dreissigjährigen Kriege. Im Einzelnen hat sich an Kunstwerken nicht allzuviel und nicht allzu Bedeutendes erhalten. Der Rococogeschmack hat dafür gesorgt, dass die alte, in dieser waldreichen Gegend besonders blühende Holzsculptur nur noch in den umliegenden Ortschaften studirt werden kann. Doch ist wenigstens die herrliche Holzdecke im Jöchelsthurm von 1469 mit ihren spätgothischen Ornamenten unversehrt geblieben. Dagegen ist das kunstgeschichtlich bedeutendste Werk Sterzing's, der mit Sculpturen und Malereien 1456—58 geschmückte Hauptaltar in der Pfarrkirche der Verschönerungswuth des XVIII. Jahrhunderts zum Opfer gefallen. Nur die Madonna ist an ihrer Stelle geblieben, die bemalten Seitenflügel kamen in's Rathhaus. Das Ganze ist die Arbeit eines bis vor Kurzem unbekannten Meisters Hans Multscher. Dieses Werk im Verein mit dem jüngst vom Berliner Museum erworbenen Passionscyclus gleicher Hand, der aber noch zwanzig Jahre früher entstand, stellt als eines der ältesten Documente rein deutscher Kunstübung die ganze deutsche Kunstgeschichte auf eine neue Basis, indem es den bisher angenommenen niederländischen „Einfluss" völlig auszuschalten zwingt.

Wenn die Herkunft dieses älteren Cyclus aus dem Besitz der Herren von Wolkenstein-Trostburg ebenfalls auf tiroler Ursprung und auf eine vielleicht lange Thätigkeit des deutschen Meisters in Tirol deutet, so bleibt eine solche immerhin auffallend bei der Nähe von Brixen, dem Sitz einer im XV. Jahrhundert blühenden Malerschule. Ihre Spuren, namentlich in der Tafelmalerei, treffen wir, von Sterzing kommend, bereits im Kloster Neustift und würden dort auch schon vielleicht, ohne die Herrschaft des Alles von Grund aus neu decorirenden und gestaltenden Rococos, die Proben ihrer Kunst al fresco finden. So aber treten uns diese erst im Kreuzgang des Brixener Domes entgegen. Wie schon die Technik an Italien erinnert, hat man auch im Stil dieser Wandmalereien den Zusammenhang mit der oberitalienischen Malerschule nicht verkennen können. Riehl aber warnt eindringlich, diesen italienischen Einschlag zu überschätzen. Der derbe, gelegentlich in den Passionsscenen sogar knotige Realismus ist durchaus deutsches Eigengewächs. Auch spiegelt sich das Aufblühen der italienischen Malerei in der 2. Hälfte des XV. Jahrhunderts keineswegs in den Brixener Arbeiten wieder; „der Zusammenhang mit der italienischen Malerei bleibt so allgemeiner Natur wie bisher." Die Entwicklung der Schule befolgt den typischen Gang der deutschen Kunst, indem sie das Knorrige mildert, das Excentrische mässigt und das herb Individuelle zarter abtönt. Das so erhaltene Bild der Schule wird an Einzelzügen noch reicher, wenn man die ausgiebig in den umliegenden Ortschaften erhaltenen Denkmäler hinzunimmt. — Auch die Plastik zeigt in der Bischofsstadt ihr eigenartiges Gepräge. In Nordtirol würde man

vergebens eine specifische Steinplastik suchen, da dort ein grösserer bestimmender Mittelpunkt, wie etwa Regensburg oder Salzburg, fehlt. Nicht so in Brixen, wo die Bischöfe, die Domherren und Kanoniker in der Vorhalle des Domes und an den Wänden des Kreuzganges ihre Ruhestätten fanden. Eine lange Reihe schreitet man ab, und die Hand manches tüchtigen Meisters wird erkannt. Reiche Aufgaben beförderten hier den Sitz einer einheimischen Bildhauer- und Steinmetzschule, die sich des leicht zugänglichen Sterzinger weissen Marmors bedient. Ihr Charakter ist ebenfalls rein deutsch; ihre Blüthezeit fällt in die 1. Hälfte des XV. Jahrhunderts.

Für das, was in Brixen namentlich von Werken der Holzsculptur untergegangen ist, bietet die Umgebung, die Thalstrecke zwischen Brixen und Bozen mit Klausen als Mittelpunkt, hinreichend Ersatz. Ist doch noch heutigen Tages Sanct Ulrich in Gröden eine besondere Pflegestätte dieser Kunsttechnik, wenn auch in anderem Geiste, als ihn die alten Vorbilder bekunden. Leider hat sich Riehl bei der Durchforschung dieses Theils der Brennerstrasse mehr auf der Ost- als auf der Westseite umgesehen, so dass ihm hier, am Abhang des Ritten, einige recht interessante Bauten und Monumente entgangen sind; z. B. die höchst merkwürdige Anlage von Dreikirchen, die dort befindlichen Schnitzaltäre, von denen der des hl. Nicolaus weit über den Durchschnitt reicht, eine beachtenswerthe, frühe Kreuzigungsgruppe auf dem (sonst modernisirten) Hochaltar der Kirche zu Barbian u. a. m. Auch scheint ihm die leider nur durch zwei Lieferungen fortgeführte, grade über diese Gegenden unterrichtende Publication von Atz und Neeb „Der deutsche Antheil des Bisthums Trient“ (Bozen, 1880—81) nicht vorgelegen zu haben. Hier auch, wo die tiroler Burgen und Schlösser reicher als anderswo das Landschaftsbild beleben, vermisst man die Erwähnung der Trostburg bei Waidbruck mit ihrem grossen Saal im Geschmack der deutschen Spätrenaissance. Um so sorgfältiger ist Riehl den Spuren der Brixener Malerschule, die sich, z. B. in dem Kirchlein St. Valentin bei Seis, mit ihrer Lehrmeisterin, der Bozener, trifft, nachgegangen, immer von dem Ariadnefaden ihrer rein deutschen Eigenart geleitet.

Und in der That, so deutsch das Alles noch redet, so heimathlich z. B. die auf Dürer's „grossem Glück“ conterfeite kleine Stadt Klausen anspricht — wir sind doch schon ganz im Einfallsgebiet italienischen Wesens. Und Bozen zeigt das besonders. Nicht etwa, dass die Stadt, aus deren Dächergeschiebe das zierliche Filigran des Domthurmes herausstrebt, den gemüthlichen deutschen Charakter irgendwie schon verleugnete; wohl aber, wie auf den Strassen italienisches Idiom mit lebhaft breiter Geschwätzigkeit in das dumpfere, sachlichere Deutsch hineinklingt, zeigt auch der Anblick der Stadt bereits die Einwirkung italienischen Luxus an Licht und Raum. Die breiten Lichtschachte über den Häusern, der Umfang des Treppenhauses, der Hofraum mit Galerien — Alles das macht sich jetzt entscheidend, zugleich mit einer gewissen Einförmigkeit

geltend. Solchen Einwanderungen fremder Art stand die Handelsstadt natürlich leicht offen. Fremde Meister kommen und gehen, angelockt von dem sich aufstapelnden Reichthum. Die Neuerungssucht der Bürger, die mit dem Aufschwung ihres Handels Schritt hält, verhindert das langsame Festwurzeln einer traditionsstolzen Schule. Nur am Ausgang des XIV. und im frühen XV. Jahrhundert hat eine solche hier geblüht, und zwar wie in Brixen, deren Lehrmeisterin sie wurde, eine Malerschule. Auch deren Spuren muss man in der Umgebung suchen, und zwar in vier grossen, gut erhaltenen Cyclen von St. Johann in Dorf, St. Martin in Campill, in der Pfarrkirche zu Terlan und auf Burg Runkelstein. Theilweise, so in St. Johann und in St. Martin, spürt man die Nähe von Giotto's Fresken in der Arena zu Padua deutlich. Dennoch, auch hier waren deutsche Meister thätig; in Terlan ist Name und Jahreszahl: Hans Stockinger 1407 verzeichnet. Und gothisch-deutsch, wie diese Meister, von denen manche vielleicht Oberitalien durchwandert haben mögen, trotz alledem blieben, erhält sich auch das gesammte, nicht nur malerische Kunstschaffen in jener Gegend noch bis in's späte XVI. Jahrhundert hinein. Man kann das an den Bauten, z. B. an der Pfarrkirche zu Eppan mit Erstaunen feststellen. Das ist conservativ, bäuerlich, eigensinnig. Viel später als in Bayern, von einzelnen Städten wie Nürnberg unter Dürer's Führung ganz abzusehen, brechen sich hier Renaissanceformen Bahn.

Ueberall in diesen Gegenden deuten der Weinbau, die Edelkastanie, die Cypresse auf die unmittelbare Nähe Italien's. An der Sprachgrenze, in Neumarkt-Tramin, beobachtet man die letzte Wandlung des deutsch-tirolischen Hauses vor seinem Uebergang in die geräumige, aber wenig einladende italienische Wohnstatt. Den Erker bewahrt es noch immer, aber ohne feinere Durchbildung, der Giebel ist schon verschwunden. Und wie sich nun die Landschaft im Etschthal völlig umgewandelt zeigt, indem alle intimen Züge einer in herben, grossen Linien aufsteigenden, kahlen und schroffen Bergwelt gewichen sind, so ist auch in Trient alles Deutsche geschwunden. Statt des deutschen Minnesängers, der sinnend über seinem Saitenspiel auf dem Hauptplatz in Bozen steht, bietet in Trient die pathetisch aufgereckte Gestalt Dante's den Willkomm. Statt der Thürme der deutschen Bischofsstadt Brixen ragen über einem flachen Häusergürtel eine Kuppel und ein paar trotzige Festungswerke auf. Palazzi in den breit angelegten Strassen, ein Kastell über der Stadt wie San Pietro über Verona, der Dom lombardisch, wenn auch die ungewöhnlich hohen Seitenschiffe noch an das tiroler Hallensystem erinnern. Deutsche Eigenart, wo sie sich noch geltend macht, unterliegt doch dem italienischen Uebergewicht. Haec est Italia diis sacra. Oder, wie es in der ortsüblichen Zweisprachigkeit auf einem bischöflichen Wappen im Hof der Scuola media di commercio gemeisselt steht: *Hye gebt den Zoll. — Qui si paga il Datio.*

Fiesole bei Florenz. *Hans Mackowsky.*

Architektur.

Mémoires de la Société des Antiquaires de Picardie. Monographie de l'église Notre-Dame, cathédrale d'Amiens, par **Georges Durand**. Tome I: Histoire et description de l'édifice. Amiens et Paris 1901. 535 Seiten 4⁰ mit zahlreichen Abbildungen im Text und 58 Kupferdrucktafeln.

Die antiquarische Gesellschaft der Picardie, der wir vor einigen Jahren die ergebnissreichen Forschungen von C. Enlart über die romanische Baukunst und die ersten Anfänge der gothischen in dieser Landschaft verdankten, hat sich durch die obige Veröffentlichung ein neues Verdienst erworben, das man nicht blos in der Picardie und nicht blos in Frankreich zu schätzen wissen wird. Es ist ein Werk, das der Kunstwissenschaft auf's Dringendste nöthig war! In dem Worte Viollet-le-Duc's, dass die Kathedrale von Amiens, die gothische Kirche schlechthin sei, liegt etwas von dogmatischer Engherzigkeit; aber über ihre historische Stellung kann kein Zweifel sein: sie ist dasjenige Gebäude, mit welchem das gothische System zum ersten Mal seinen Gipfel erreichte. Andere haben neben ihr ebendahin gestrebt und mögen in dieser oder jener Einzeleigenschaft uns anziehender erscheinen; worin die Kathedrale von Amiens allen überlegen ist, das ist die Klarheit, Folgerichtigkeit und Harmonie in der Verwirklichung der allgemeinen Idee. So urtheilen nicht erst wir. Ihre Anerkennung als klassischer Musterbau erfolgte ganz unmittelbar. Die Marienkapelle des Chors von Amiens war kaum vollendet, als König Ludwig der Heilige sie für seine Pariser Palastkapelle (die „Sainte Chapelle") zum Vorbild nahm. Mehrere früher begonnene aber langsamer vorgeschrittene Kathedralen veränderten ihr System nach dem Muster von Amiens. Besonders aber für die Südprovinzen, in denen der gothische Stil erst seit der Mitte des Jahrhunderts festen Fuss fasste, locale Traditionen also fehlten, wurde die picardische Kathedrale der wahre Schulmittelpunkt: Zeugniss dessen die Kathedralen von Clermont, Limoges, Rodez, Narbonne. Endlich haben wir Deutschen um des Kölner Doms willen noch besonderen Grund, eine documentirte Geschichte der Kathedrale von Amiens herbeizuwünschen.

Was wir bisher von ihr wissen konnten, musste in den zerstreuten Artikeln von Viollet-le-Duc's Dictionnaire gesucht werden. Zusammengedruckt würden dieselben fast einen Band füllen; aber sie enthalten nicht wenig Widersprüche unter sich und sind von Vollständigkeit weit entfernt.

Georges Durand giebt in seinem Werk zum ersten Mal eine wirkliche Monographie. Mit der Umsicht und Sauberkeit, die wir an den Zöglingen der Ecole de Chartes gewöhnt sind, sucht er aus der Masse ungleichwerthiger Ueberlieferungen das positiv Wissbare sicher zu stellen nnd die Kritik der Schriftquellen mit der Analyse des Gebäudes in Einklang zu bringen. Für Beides hat er das Material so vollständig beige-

bracht, dass ein mit dieser Forschungsart vertrauter Leser seine Folgerungen Schritt für Schritt genau nachprüfen kann. Soviel ich sehe, darf der Verfasser in allen wichtigen Fragen auf Zustimmung rechnen und so liegt nunmehr die Geschichte der Kathedrale von Amiens in den Hauptpunkten als eine gesicherte vor uns.

Die nicht genug zu bewundernde sichere Folgerichtigkeit und zugleich Schnelligkeit, mit der in Nordfrankreich das gothische System zur Vollendung reifte, erklärt sich zu einem nicht geringen Theil daraus, dass auf einem verhältnissmässig kleinen Gebiet rasch nach einander alle Kathedralkirchen neu aufgebaut worden sind. In keiner Epoche des Mittelalters sind einer Bauschule so viel Aufgaben ersten Ranges gestellt und so reiche Mittel verfügbar gewesen, als hier im Jahrhundert von 1150—1250. Die Kathedrale von Amiens, 1222 begonnen, war schon eine der letzten in der Reihe — denn von den Nachbarkathedralen waren die von Paris, Senlis, Noyon, Laon, Arras ihr vorausgegangen, nur noch die von Beauvais ist ihr etwas später nachgefolgt — und doch waren im Augenblick ihrer Gründung erst achtzig Jahre verflossen seit den Anfängen des neuen Stils.

Als wichtigsten Führer und Förderer des neuen Bauunternehmens vermuthet der Verf. den Decan des Domcapitels Jean d'Abbeville aus dem Hause der Grafen von Ponthieu, vorher Professor an der Universität Paris, später Patriarch von Constantinopel und Cardinalbischof der Sabina. Ausführlich untersucht er sodann die Frage nach den Baumeistern. Es sei hier erlaubt, an einen charakteristischen Unterschied zwischen französischer und deutscher Cultur in jenem Zeitalter zu erinnern. Die Architekten, denen wir die Werke unseres grossen XIII. Jahrhunders verdanken, bleiben als Persönlichkeiten ganz im Dunkel. Es sind nur zufällige Erwähnungen in Baurechnungen, Todtenbüchern u. dergl., durch die hier und da ein Name sich erhalten hat. Aber was bedeuten sie für das Werk? Man weiss, wie viel irrige Combinationen schon an solche Namen geknüpft worden sind. Selbst ein Gerhard von Rile, ein Erwin von Steinbach — abgesehen noch von der unbegründeten Form dieser überlieferten Namen — sind Gestalten von sehr unsicherem Umriss. Mit ganz anderem Selbstbewusstsein haben ihre französischn Berufsgenossen für ihren Nachruhm gesorgt durch monumentale Inschriften. Ein beliebter Ort zu deren Anbringung waren die Labyrinthe der Fussböden. Die Inschrift von Amiens — französisch, nicht lateinisch — ist freilich nur in einer Copie bekannt. Sie nennt als ersten Werkmeister Robert de Lusarches, als zweiten Thomas de Cormont, als dritten dessen Sohn Renault, welcher im Jahr 1288 das Labyrinth gelegt hat. (Mit Spannung habe ich gewartet, ob sich aus den von Durand mitgetheilten Materialien Anhaltspunkte für das Verhältniss Gerhard's von Köln zur Bauhütte von Amiens ergeben würden; es haben sich leider keine gefunden). Wie vertheilt sich nun zwischen die drei im Labyrinth genannten Meister die vorhandene Leistung? Viollet-le-Duc glaubte schon im Langhaus (mit dem

der Bau begann) zwei Hände zu erkennen. Er stand dabei unter dem Einfluss einer Urkundeninterpretation, nach welcher Robert de Lusarches wenige Jahre nach Beginn des Werkes gestorben wäre. Durand stellt fest, dass zu einer solchen Deutung gar kein Anlass vorhanden ist. Wer das Gebäude unbefangen betrachtet, findet — mit Ausschluss der ersichtlich abweichenden Obergeschosse des Quer- und Chorbaues — eine durchaus einheitliche Bauführung. Das bestätigen auch die historischen Nachrichten. Das Langhaus ist 1236 vollendet, die unteren Theile der Ostpartie um 1240 der Vollendung wenigstens nahegerückt. Auch die Fassade, die Viollet-le-Duc später angefügt sein lässt, ist nach Durand's Untersuchungen sicher mit dem Langhaus in einem Zuge ausgeführt.

Die künstlerische Einheit wenigstens der Haupttheile ist ein Vorzug, den die Kathedrale von Amiens nur mit einer kleinen Minderheit theilt. Gewiss liegt etwas Grosses in dem zuversichtlichen Optimismus, mit dem das Mittelalter die gewaltigsten Bauunternehmungen angriff, ohne viel zu fragen, ob die Mittel zur Durchführung gesichert seien; er ist aber auch die Ursache zahlloser Misserfolge geworden. Traten Stockungen und Verschleppungen ein, so veränderte sich nicht blos der stilistische Charakter, sondern meistens erlitt auch die allgemeine Bauidee Abbruch, da es nicht in der Gewohnheit lag, ausführliche Baupläne aufzustellen. Auf Unterstützung des Architekten durch eine besonnene und energische Finanzverwaltung kam Alles an. Robert de Luzarches hat darin ein seltenes Glück gehabt. Man forderte von ihm nicht, wie so oft sonst, dass er die Fundamente oder ganze Bautheile der älteren Kathedrale für die neue benutzen sollte. Es wurde ein grosser Bauplatz für ihn frei gelegt. Dabei lag die Schwierigkeit vor, dass die Besitzverhältnisse eine Ausdehnung nach Westen verboten. Nur im Osten des Baues hatte die Kirche eigenen Grund und Boden. Hier aber lagen das Hôtel-Dieu und die Pfarrkirche S. Firmin. Das Domcapitel zögerte nicht, diese abzubrechen, um sie an anderer Stelle wieder aufzurichten; ja sogar der Festungsgürtel der Stadt musste weiter hinaus geschoben werden. Dies ist der Grund, weshalb die Kathedrale von Amiens gegen die Gewohnheit mit dem Westbau begonnen wurde. Bis zu dessen, wie wir gesehen haben, schneller Vollendung wurde der bischöfliche Gottesdienst in die Pfarrkirche verlegt. Zwanzig Jahre nach der Grundsteinlegung war auch die zweite Baucampagne, das Erdgeschoss des Chors und die Kapellen umfassend, zu Ende geführt. Erst jetzt trat Geldnoth ein. Zum ersten Mal im Jahre 1240 musste zu dem ausserordentlichen Mittel gegriffen werden, dass man die Reliquien des hl. Honoratus in den Dörfern umherschickte, um Beiträge zu sammeln. Dann raffte im Jahre 1258 ein Brand (dessen Spuren Viollet-le-Duc bei seiner Restauration noch deutlich gesehen hat) die Dächer der Chorkapellen dahin. Indessen war die dadurch hervorgerufene Verzögerung nicht von langer Dauer. Die Weiheinschrift 1269 auf einem Fenster im Obergeschoss des Sanctuariums, sowie mehrere andere Zeugnisse machen wahrscheinlich, dass um diese Zeit auch die

Ostpartie bis zum Dache hinauf fertig geworden war. Das sind Daten von Wichtigkeit für die Beurtheilung der Anfangsgeschichte des Kölner Doms — auf die ich hier wieder nicht näher eingehen will. Der Charakter dieser nach 1258 entstandenen Theile weicht von dem Stil Robert's von Luzarches nicht unerheblich ab. Das Triforium ist belichtet, wie gleichzeitig in Strassburg und etwas früher in St. Denis; die Fenster und das Strebewerk empfingen die decorative Steigerung, die mit einigen Veränderungen in Köln wiederholt wurde; die Wimperge über dem Triforium sind in dieser Verbindung die ersten; ebenso ist das Sterngewölbe über der Vierung, das die gleichen Profile hat, wie die Nachbargewölbe des Querschiffs, mithin noch vor 1270 ausgeführt ist, in Frankreich das erste seiner Art. So erscheinen überall auch an diesem Gebäude dicht hinter der klassischen Epoche, und durch ihr Vorbild nicht aufgehalten, die ersten Anzeichen einer Ueberschreitung der streng organischen Auffassung, die ersten Anzeichen des Spätstils.

Die weitere Geschichte des Gebäudes, für welche die Documente, wie sich denken lässt, immer reicher werden, lasse ich bei Seite, um nur noch hervorzuheben, das es von den Gefahren der Revolutionszeit verhältnissmässig wenig betroffen worden ist. Das letzte Capitel giebt dankenswerthe Nachweisungen über die Restaurationsarbeiten des XIX. Jahrhunderts. Was wir über die Thätigkeit Viollet-le-Duc's erfahren, den unsere deutschen Architekten leider noch immer als unübertreffliches Vorbild eines Restaurators ansehen, geht selbst über misstrauische Erwartungen hinaus. So z. B. hat er die krönende Verbindungsgalerie zwischen den Fassadenthürmen, die nicht nach seinem Geschmack war, einfach abgebrochen und durch eine andere von eigener Erfindung ersetzt; ebenso ist die Königsgalerie mit grosser Willkür erneuert; ein Glück noch, dass die sorgfältigen Aufnahmen von Wiganowski aus dem Jahre 1845 (bei Durand reproducirt) wenigstens die gröberen Abweichungen zu controliren gestatten.

Mit besonderer Sorgfalt hat der Verf. den Antheil der Bildhauerkunst an seiner Kathedrale beschrieben und erläutert. Ihr sind nicht weniger als 160 Seiten des Textes gewidmet. Einige andere Kathedralen, wie die zu Chartres und Reims, haben zwar ein noch ausgedehnteres statuarisches Programm; in Amiens ist aber die Durchführung gleichmässiger als irgendwo und die Erhaltung relativ sehr vollständig. Für den Cyclus der drei Westportale weist Durand nach, dass er gleichzeitig mit der Fassadenmauer, also in dem Jahrzehnt 1225—35 ausgeführt ist. Selbstverständlich sind sehr viele Hände daran thätig gewesen; man entdeckt auch wohl einige Werthunterschiede — im Ganzen aber herrscht volle Einheit nicht nur in der ikonographischen Composition, sondern auch in der stilistischen Auffassung; es muss ein Meister an der Spitze gestanden haben, der über seine Gehülfen eine merkwürdig sichere Disciplin ausgeübt hat. In Reims, in Paris, an den seitlichen Vorhallen von Chartres ist es nicht so, denn hier arbeiteten mehrere Schulen neben einander, auch ist durch spätere

Versetzungen zum Theil Verwirrung eingetreten. Für das Studium der Ikonographie des XIII. Jahrhunderts ist die Fassade von Amiens das wichtigste Document. — Anders verhält es sich mit den Querschiffsportalen, an ihnen ist die Arbeit der ersten Epoche entweder nicht zu Ende gekommen, oder sie ist durch einen Unfall theilweise zerstört worden. Man erkennt die späteren Zusätze leicht. Doch gehören auch sie (darunter die berühmte vierge dorée) nicht erst der Zeit um 1300 an, wie man bisher glaubte, sondern sie müssen zwischen 1258—68 oder doch nicht viel später entstanden sein. Also auch im plastischen Stil dieselbe merkwürdig schnelle Abwandlung, wie in den Architekturformen!

Im Jahre 1288 war das Gebäude, vermuthlich auch in seiner inneren Ausstattung, fertig; nur noch die Thürme fehlten. Freilich hat die Frömmigkeit und der Kunsttrieb des späten Mittelalters sich mehrerer Zusätze nicht enthalten mögen, die einem so streng einheitlich gedachten und ausgeführten Werk unmöglich zum Gewinn werden konnten. Vor Allem stören die Kapellenreihen, mit denen von 1292 ab in langsamerer Folge die Seitenschiffe des Langhauses umsäumt wurden. Archäologisch sind auch sie interessant. Sie gestatten, da sie meistens genau datirt sind, den weiteren Ablauf der Formentwicklung genau zu beobachten. Eine wichtige Epoche bildet die um 1375 vom Cardinal La Grange errichtete Johanniskapelle: in ihr ist die flamboyante Spätgothik sichtlich im Werden, wie mir scheinen will, nicht ohne niederländischen und englischen Einfluss. Hochwichtig durch ihren Kunstwerth, wie als stilgeschichtliche Documente, sind auch die Bildhauerwerke dieser Kapelle, die Portraitstatuen König Carl V., des Dauphins, des Cardinals u. s. w. In der scharfen Individualisirung der Köpfe, in dem neuen malerischen Geist der Gewandbehandlung bereiten sie schon die Wandlung vor, durch die uns 20 Jahre später der grosse Claus Sluter in Erstaunen versetzt.

Mit dem Werke Georges Durand's hat sich die französische Forschung ein ehrendes Zeugniss ausgestellt. In der besonnenen Beschränkung der Aufgabe einerseits, der in den gewählten Grenzen erschöpfenden Behandlung andererseits verdient es, das Muster einer Monographie genannt zu werden. *G. Dehio.*

Ein Aachener Patrizierhaus des XVIII. Jahrhunderts, herausausgegeben von Prof. **Max Schmid.** 44 Lichtdrucktafeln mit Text. Julius Hoffmann, Stuttgart 1900.

Die bedeutendsten Denkmäler der Rococodecoration zeigen uns diesen Stil ausschliesslich im Dienst einer prunkvollen Hofkunst. Die Beispiele dieser Art in deutschen Fürstensitzen sind so überwiegend an Zahl und Werth, dass sehr wohl der Zweifel auftauchen konnte, ob überhaupt die Innendecoration des Rococo im deutschen Bürgerhause genügend festen Fuss gefasst habe, um auch in engeren Verhältnissen zu geschlossener Wirkung zu gelangen. Das ist am meisten in Nordwest-

deutschland und ganz besonders in Aachen der Fall gewesen; aber auch hier sind vollständig erhaltene Rococoräume ausserordentlich selten geworden. Man darf es daher mit lebhafter Freude begrüssen, dass Professor Max Schmid das für den ehemaligen Bürgermeister Johann von Wespien errichtete Wohnhaus in der Kleinmarschierstrasse 45 zu Aachen zum Gegenstand einer stattlichen Publication gemacht hat. Denn dieses Haus kann ohne Uebertreibung als das vollendetste und werthvollste Denkmal einer bürgerlichen Rococodecoration auf deutschem Boden bezeichnet werden. Es war auch hohe Zeit, dass der Kunstinhalt dieses Gebäudes wenigstens durch ausreichende Abbildungen festgehalten wurde, da seine weitere Erhaltung in Folge einer bevorstehenden Erbtheilung sehr unwahrscheinlich geworden ist. Die zum Theil unter ungünstigen Verhältnissen gemachten Aufnahmen sind so gewählt, dass alle wichtigen Einzelheiten in den Lichtdrucktafeln wiedergegeben sind. Die Baugeschichte hat der Verfasser aus den Quellen des Stadtarchives feststellen können.

Das Haus ist in den Jahren 1737—42 von dem Stadtbaumeister Joh. Jos. Couven unter Anlehnung an französische Vorbilder errichtet. Die Bedeutung liegt weniger in dem Bauwerk selbst, als in der inneren Ausstattung, die zum grösseren Theil noch während der Bauzeit und nach Entwürfen Couven's hergestellt worden ist. Die Glanzpunkte sind ein Zimmer im Erdgeschoss, ein fünffenstriger Saal im Obergeschoss und das Treppenhaus. Auch in den übrigen Räumen sind noch mancherlei Reste der alten Ausstattung vorhanden, geschnitzte Thüren, Kamine, Boiserien; aber sie sind durch Anstrich, Entfernung der textilen Wandbekleidung, spätere Surportenmalereien oder Stuccaturen entstellt. Die erstgenannten Räume aber zeigen eine erstaunlich gute Erhaltung in allen Theilen. Das Decorationsprincip ist in den beiden Sälen im Wesentlichen dasselbe: Wandbespannung mit Brüsseler Gobelins in einer geradezu virtuos geschnitzten, naturfarbigen Eichenholzumrahmung, welche an den Thüren und Kaminaufsätzen ihre stärkste Wirkung erreicht und sich auf die Fensterladen fortsetzt. Die Decken — etwas gedrückt — sind mit angetragenem Stucco geschmückt, wozu im Treppenhause noch ein allegorisches Deckengemälde tritt. Der Gesammteindruck der beiden Zimmer ist trotz der gleichen Mittel sehr verschieden, weil bei dem unteren kleineren Raume die wuchtigere und breiter entfaltete Eichenboiserie, im oberen Saale aber die grossen, farbenprächtigen Gobelins von Franz und Peter van der Borcht die Wirkung beherrschen. Die Boiserie des grossen Saales ist einige Jahre jünger als die des Erdgeschosszimmers; die erstere zeigt entwickeltes Rococo mit reichlichem Muschelwerk, während die letztere, zweifellos mit der Bauzeit des Hauses gleichzeitig entstanden, noch jede Unsymmetrie im Ornament vermeidet. Diese Art der Wandausstattung mit Gobelins und schmaler Eichenumrahmung ist in Aachener Häusern des XVIII. Jahrhunderts typisch gewesen; auch Köln hat im Rathhaus und in dem Sitz der Provinzialsteuerdirection noch einige Bei-

spiele aufzuweisen. Aber keine der sonstigen Aachener Boiserien reicht an die des Wespien'schen Hauses nur entfernt heran an einheitlicher Wirkung und Sicherheit der Ausführung. Es ist allerdings fraglich, ob man sie als deutsche Arbeit in Anspruch nehmen kann. Es fehlt zwar keineswegs an sehr verwandten Aachener Schnitzereien, Boiserien sowohl wie Möbeln, aber sie gehören zumeist dem ganz entwickelten Rococo nach 1750 an.

Die zierlichere und strengere Ornamentik der voraufgehenden Jahrzehnte ist dagegen mit Vorliebe in der Lütticher Holzschnitzerei gepflegt worden, von der die Aachener Kunsttischlerei ja nur ein jüngerer Ableger ist. Sehr genaue Analogien zu den Arbeiten im Wespien'schen Hause sind an Lütticher Möbeln vielfach nachzuweisen; da ausserdem Professor Schmid festgestellt hat, dass Couven an anderer Stelle einen Lütticher Schnitzer Hubert Hyard beschäftigt hat, wird man auch in diesem Falle an Lütticher Künstler denken müssen. *F.*

Sculptur.

J. B. Supino. Il Medagliere Mediceo nel R. Museo Nazionale di Firenze. Secoli XV. e XVI. Firenze, Frat. Alinari Editori 1899. pag. 295 in 8⁰ gr. con illustrazioni intercalate al testo e 56 tavole in fototipia.

Neben Alfons I von Neapel und den Este waren die Medici mit die ersten, die in Italien nicht nur antike Münzen, sondern auch die zu ihrer eigenen Zeit gegossenen Medaillen als Kunstobjecte sammelten. Von Cosimo's Kunstschätzen besitzen wir leider kein Inventar, aus dem sich die eben erwähnte Thatsache schon für ihn beweisen liesse, aber seine eigene Medaille spricht doch für dieselbe. Ueberdies finden sich in dem Inventar seines Sohnes Piero v. J. 1456, das wohl den gesammten mediceischen Kunstbesitz umfasst, schon 53 goldene, 300 silberne und 37 broncene Denkmünzen verzeichnet, und wenn auch in den ersten beiden Kategorien die grössere Anzahl auf die griechischen und römischen Prachtstücke entfallen sein dürfte, so werden wir dagegen die 37 Broncestücke ausschliesslich für die Schaumünzen der gleichzeitigen Künstler in Anspruch nehmen können. In dem nach Cosimo's Tode 1465 aufgenommenen zweiten Inventar Piero's hat sich die Zahl der goldenen „Medaglie“ auf 100, die der silbernen auf 503 vermehrt, — leider sind die broncenen Stücke nicht mit aufgenommen. Dagegen verzeichnet das Inventar Lorenzo's i. J. 1492 bei seinem Tode nicht weniger als 1844 Broncemedaillen, neben 284 silbernen und einer einzigen goldenen: una medaglia sciolta (fusa?) d'oro schulto la testa di Cosimo. Wo waren die andern 99 goldenen und 219 silbernen des Inventars von 1465 geblieben, — da man doch bei dem ausserordentlichen Bestreben Lorenzo's, seine Kunstschätze zu vermehren, nicht wohl annehmen darf, dieses Bestreben hätte gerade vor den Medaillen Halt gemacht, — wie denn die so stattliche

Zahl der Broncestücke gerade für die Schaumünzen der Renaissance offenbar das Gegentheil beweist. Aber auch für die übrigen besitzen wir ein Zeugniss in gleichem Sinne von einem Augenzeugen: Philippe de Comines berichtet, die Signoria hätte bei der Confiscation des mediceischen Besitzes nach der Flucht Piero's im Jahre 1494 dreitausend Gold- und Silbermünzen und Medaillen im Gewichte von ungefähr 40 Pfunden vorgefunden. Da bedurfte es denn der ganzen Kunstliebe und des vollen Eifers Herzogs Cosimo I, um diese Verluste wieder einigermassen gut zu machen, wenn auch nach der Wiedereinsetzung der Familie in die Herrschaft über Florenz Vieles von dem confiscirten Besitz wieder in ihr Eigenthum zurückgelangt war. Der Carteggio des Herzogs mit seinen Agenten in den verschiedenen Kunststätten Italien's giebt Zeugniss dafür, mit welchem Erfolg er auch in dieser Richtung vor sich ging. Er liegt, aus den Originalen des florent. Archivs von G. Milanesi in seiner schönen, klaren Handschrift copirt und chronologisch geordnet, in einem der dicken Foliobände seines Nachlasses in der Comunale zu Siena und wartet nur auf den Schatzgräber, der ihn zu heben kommt. Uebrigens berichtet auch Vasari davon, wenn er schreibt: Nel suo studiolo era gran numero di statue antiche, di marmi, di bronzi e di pitture, e una infinità di medaglie d'oro, d'argento e di bronzo accomodate con bellissimo ordine. Cosimo's Nachfolger, Franz I, war es, der zuerst einen Theil der Münzen und Medaillen in der Tribuna der öffentlichen Besichtigung zugänglich machte. Unter dem sechsten Grossherzog, Cosimo III (1670 bis 1723), erhielt die Sammlung einen bedeutenden Zuwachs durch Ankauf von 13 000 Stücken. Unter Pietro Leopoldo wurde sodann, mit Hilfe der Rathschläge des zu diesem Behufe eigens aus Wien berufenen Reformators der Numismatik, des Jesuitenpaters Jos. Hilarius Eckhel, durch den damaligen Conservator der grossherzoglichen Sammlungen Cocchi i. J. 1773 die Ordnung der Münzen und Medaillen nach wissenschaftlichen Principien in Angriff genommen und von seinem Nachfolger Pelli 1787 zu Ende geführt. Ihm dankt man auch den ersten, heute noch handschriftlich vorhandenen Katalog des bei der Neuordnung von den eigentlichen Münzen abgetrennten Bestandes der Sammlung an Medaillen. Er weist insgesammt 3541 Stücke nach, davon 131 in Gold, 1135 in Silber, der Rest in Bronce und Blei.

Dieser Schatz, der nicht nur durch seine numerische Bedeutung, sondern namentlich durch den Reichthum an bisher nicht bekannten, wenigstens in den gebräuchlichen Handbüchern nicht katalogisirten Stücken hervorragt, ist dem kunstliebendem Publicum erst seit Kurzem erschlossen. Pelli hatte ihn zu Ende des XVIII. Jahrhunderts in zwei Sälen des Uffizienmuseums aufgestellt und zugänglich gemacht; als aber um die Mitte des vorigen Jahrhunderts diese Localitäten für die Bedürfnisse der stets anwachsenden Gemäldegalerie in Beschlag genommen wurden, wanderte der Medagliere, in Kisten verpackt, in ein dunkles Verliess neben der damaligen Sala de' bronzi antichi, wo wenigen Bevorzugten durch eine

kleine Oeffnung in der Wand ein Blick auf die wohlverwahrten Schätze gegönnt ward! Dieselben unterstanden, mit den übrigen Antiken, dem Director des Museo Egizio, Etrusco e delle Antichità, dem Anfangs der achtziger Jahre der Palazzo della Crocetta als Unterkunftsort angewiesen wurde. Alle Bemühungen des Vorstandes des inzwischen (1865) bebegründeten Museums für moderne Sculpturen und ihre Nebenzweige im Palazzo del Podestà — des heutigen Museo Nazionale, — den versteckten Schatz für die Vermehrung der Bestände des Letzteren zu heben, um ihn in den dazumal noch im Ueberfluss zur Verfügung stehenden Räumen desselben der Allgemeinheit wieder zugänglich zu machen, scheiterten an der Hartnäckigkeit jenes erstgenannten Directors, der die Ueberlassung der Medaillen von dem Zugeständniss abhängig machen wollte, die antiken Bildwerke der Uffizien sämmtlich dem Crocettamuseum einverleiben zu dürfen. Die Sache kam endlich in der Weise zum Austrag, dass die modernen Medaillen dem Nationalmuseum überwiesen, die antiken Münzen in den Palazzo Crocetta überführt, und auch die Uebertragung der antiken Bildwerke der Uffizien in das letztgenannte Museum für die Zukunft in Aussicht gestellt wurde.

Die Neuordnung und Aufstellung der mediceischen Medaillensammlung in der ehemaligen Sala de' Sigilli im zweiten Stocke des Museo Nazionale ist das Werk des gegenwärtigen Vorstandes des Letzteren, des auch um die Neuarrangirung und Katalogisirung seiner sonstigen Bestände vielfach verdienten und überaus thätigen Dr. Iginio Benvenuto Supino, den Fachgenossen auch seither schon durch seine Publicationen über einzelne Meister, Denkmäler und Zweige der italienischen Kunst vortheilhaft bekannt. Sein Werk ist auch der Katalog des Medagliere — der erste, der davon im Drucke erscheint, und der den Gegenstand der vorliegenden Besprechung bildet. Der Verfasser ist kein Neuling auf dem Gebiete seiner in Rede stehenden Arbeit: er hat den Cult für diesen Zweig der Kunst als traditionelles Erbstück seiner Familie überkommen. Legte doch schon sein Grossvater eine Sammlung der Münzen und Medaillen Pisa's an, die dessen Sohn, der Vater unseres Supino, sodann in einem langen Leben zu fast lückenloser Vollständigkeit vermehren konnte. Er hinterliess sie dem Museo civico seiner Vaterstadt, woselbst sie bei dessen Einrichtung durch den Sohn in seiner damaligen Eigenschaft eines königlichen Inspectors der Kunstdenkmäler katalogisirt und aufgestellt wurde. Wenige Städte Italien's — Florenz nicht ausgenommen — können sich rühmen, Forschern und Liebhabern ein so umfangreiches Zeugniss für die Bethätigung ihrer staatlichen Souveränität auf diesem wichtigen Felde vorführen zu können, wie Pisa in seinem Medagliere Supino.

Um die Herstellung unseres Katalogs haben sich die Verleger, de bekannte Florentiner Photographenfirma, besondere Verdienste erworben. Wohl keines der Medaillencabinete dies- und jenseits der Alpen kann sich rühmen, einen mit gleich liberalem Aufwand von Mitteln, in ähnlich opulenter Ausstattung, bei Wahrung einfacher Vornehmheit in der äusseren

Erscheinung, hergestellten Katalog zu besitzen. Sind schon Qualität des Papiers, Form und Disposition des Typendruckes von tadelloser Solidität und Correctheit, so gereichen dem Werke überdies — ausser einer Anzahl in den Text aufgenommener Netzdrucke — 56 Tafeln zu besonderer Zierde, worauf in direct von den Originalen — nicht, wie dies bei Schaumünzen zumeist der Fall ist, nach den Gypsabgüssen — genommenen Lichtdrucken 104 Medaillen, die meisten mit ihren Rückseiten, wiedergegeben sind. Unseres Wisses ist ein gleiches Verfahren bisher nur bei den beiden monumentalen Veröffentlichungen über die Schaumünzen der Häuser Wittelsbach und Hohenzollern in Deutschland in Anwendung gekommen, — bei beiden später als in unserem Falle. Die Aufnahmen Alinari's sind fast durchweg sehr zufriedenstellend gerathen, — „und was das zu bedeuten hat, ermisst nur der, welcher die Sprödigkeit kennt, womit diese kleinen flachen Reliefs mit ihrer reflectirenden Oberfläche und den Zufälligkeiten eines oft mangelhaften Erhaltungszustandes einer künstlerisch befriedigenden Wiedergabe auf photomechanischem Wege spotten.“ Unsere Tafeln können als Muster ihrer Art gelten, insofern neben ihren sonstigen Vorzügen der Deutlichkeit, Plasticität u. s. w., der Metallcharakter der Stücke fast durchweg zu seinem Rechte gekommen und damit der Eindruck der Originale — soweit dies bei einer von dem materiellen Wesen derselben völlig verschiedenen Art der Wiedergabe überhaupt möglich erscheint, — erreicht worden ist, im Gegensatz zu der ihren Charakter fälschenden, weil die Effecte der scharfen Metallreflexe verwischenden Wiedergabe der Bronceoriginale nach stumpfen Gypsabgüssen.

Betreffs der Wahl der dargestellten Stücke dagegen haben wir einige Einwände zu erheben. Dem Oeuvre Pisano's scheint uns mit 12 Nummern ein zu grosser Raum gewährt, nicht etwa mit Rücksicht auf die Bedeutung dieses „Fürsten der Medaille“ sondern in Anbetracht dessen, dass seine Arbeiten durch die Specialpublicationen über ihn allgemein bekannt und zugänglich sind. Auch Benvenuto Cellini und namentlich Francesco da Sangallo sind, jeder mit vier Nummern, zu reichlich bedacht. Die Manirirtheit namentlich des Letzteren, die der Text S. 104 so richtig verurtheilt, hätte die Beschränkung auf den vierten Theil des Gebotenen vollauf gerechtfertigt, zu Gunsten interessanterer oder merkwürdiger Meister, die nun bei der Illustration unvertreten geblieben sind. Namentlich hätten dabei manche der bisher unbekannt gebliebenen Stücke der Sammlung berücksichtigt werden können. Sie bot dazu reichste Auswahl, — haben wir doch im Katalog nicht weniger als 93 Stücke gezählt, die weder Armand noch Heiss, noch auch Friedländer anführen. Fr. Francia hätte mehr als blos eine einzige Abbildung verdient (vor Allem die Wiedergabe der neuen Loretomedaille No. 226). Für zwei von den drei Paulsmedaillen Cesati's hätten andere Piecen von ihm, oder besser von einem der nicht vertretenen, ihm an Bedeutung ebenbürtigen Meister geboten werden können, z. B. von Domenico di Polo, oder die

Fuggermedaille No. 310 des erst unlängst durch Solone Ambrosoli, den Director des Breracabinets entdeckten Medailleurs J. V. T., umsomehr, da derselbe ihre Reversdarstellung (einen mit einem Löwen spielenden Putto) als „una delle più vaghe e amabili rappresentazioni che si conoscano su medaglie di quel tempo (d. h. um die Mitte des Cinquecento) charakterisirt; oder aber eine der elf Denkmünzen des Paduaners Cavino, des berüchtigten Nachahmers bezw. Fälschers römischer Medaillen; oder endlich eine und die andere der zwölf interessanten Schaumünzen P. P. Galeotti's auf den Grossherzog Cosimo I, deren Rückseiten dessen Kriegs- und Friedenswerke verewigen No. 383—396). Vasari beschreibt sie lobend (VII, 543) und Marmornachbildungen von acht davon haben sich in den Sockelpostamenten erhalten, die sich heute im Museum des Refectoriums von Ognisanti befinden, über deren Provenienz der Berichterstatter nichts ermitteln konnte.

Was die Anordnung des Stoffes betrifft, so ist derselbe im vorliegenden Kataloge in drei Hauptabtheilungen disponirt. Die erste enthält die Medaillen italienischer Meister des XV. und XVI. Jahrhunderts (über die Grenzen des letzteren erstreckt sich unser Katalog überhaupt nicht), die eine Künstlerbezeichnung entweder in dem vollen Namen oder in den Initialen ihrer Schöpfer aufweisen, oder deren Autoren durch sichere litterarische Tradition festzustellen sind. Der zweite Abschnitt umfasst die italienischen Denkmünzen unbekannter Künstler des gleichen Zeitraumes; im dritten endlich sind die wenig zahlreichen Arbeiten, sowohl die bezeichneten als die anonymen, der französischen, deutschen und spanischen Medailleure zusammengefasst. Sorgfältig gearbeitete Indices der Künstler und dargestellten Personen, wie auch der Umschriften der Rückseiten der Denkmünzen erleichtern den practischen Gebrauch des Katalogs, auch als Nachschlagewerk. Bei der Beschreibung der einzelnen Stücke folgt Supino dem seit Armand allgemein angenommenen Schema: zuerst Name des Dargestellten mit Notizen über Lebenszeit, Persönliches (hier wäre oft eine mindere Beschränkung auf das nur eben Nothwendigste, die sich der Verfasser zum Gesetze gemacht hat, erwünscht gewesen), kurze Charakterisirung der Art der Darstellung und Wiedergabe der Umschrift; sodann ein Gleiches für die Rückseite; endlich Angabe des Materials, der Maasse und, wo es nöthig erschien, kurze Hinweise betreffs der Provenienz, der verschiedenen Lesung der Legenden, Deutung der Künstlersignete bez. Initialen; endlich genaue Litteraturangaben mit Bezug auf die drei Hauptwerke von Armand, Friedländer und Heiss (ausnahmsweise auch auf den veralteten Trésor de numismatique).

Bei der ersten Hauptabtheilung giebt der Verfasser ganz kurze biographische Daten und künstlerische Charakteristiken der einzelnen Meister. Obwohl durch die Hinweise auf die eben angeführten Standardworks die Benützer unseres Katalogs in die Lage gesetzt sind, sich Ausführlicheres dort zu holen, wäre in diesem Punkte eine geringere Zurück-

haltung Seitens unseres Verfassers aus Rücksicht auf die bequemere Benutzung seiner Arbeit am Platze gewesen. Bei einzelnen Meistern vermisst man jedwede biographische Notiz, so z. B. bei Cavino; andere, wie Leoni und Cellini, haben Notizen von je einer Seite erhalten, ein Maass, das über dasjenige, welches sonst auch viel bedeutenderen Künstlern zugestanden erscheint, weit hinausgeht. Uebrigens enthalten die Notizen Supino's viele Früchte seiner betreffenden Forschungen im Florentiner Staatsarchiv, namentlich für die unter Cosimo I thätigen Medailleure; sie bereichern die bisherige Kenntniss über dieselben in wesentlichem Maasse. Neu ist unter Anderem die Agnoscirung des Michele Mazzafirri für M. Mazza, die Einführung des bekannten Plattners Gasparo Mola in die Reihe der Medailleure, neu der Nachweis der Meister, die ihre Arbeiten mit J. OS., A. F., JAC., GAS. CA . . . . bezeichnen.

Für die Aufeinanderfolge der Künstler, die ihre Namen nennen, hat Supino das chronologische Criterium angenommen. Abgesehen davon, dass dieses bei der mangelhaften Kenntniss der Lebensdaten vieler derselben ein schwankendes bleibt, bringt es auch den Nachtheil mit sich, dass bei dessen Anwendung Meister, die in ihrem Ursprung und ihrem Stil ganz disparat sind, in unmittelbare Nachbarschaft gerathen, so z. B. Michelozzo zwischen Pisano und Amadio, Bellano zwischen Enzola und Clemente da Urbino, Candida zwischen Spinelli und Della Robbia, Caradosso zwischen Francia und Gambello u. dgl. m. Unseres Erachtens wäre die Zusammenfassung nach localen Gruppen, und in diesen dann allerdings die chronologische Folge, nicht nur für den Katalog, sondern namentlich für die Ausstellung in den Schaukästen zweckentsprechender gewesen. Sie hätte bei Musterung der Letzteren die Entwicklung dieses Kunstzweiges in den einzelnen Centren seiner Pflege vor die Augen des Beschauers gebracht und die Benutzbarkeit des Katalogs vor den Werken — und dazu ist er ja doch in erster Linie bestimmt — erhöht. Einzelne in den grösseren Gruppen nicht unterzubringende Künstler wären dann in einer Schlussgruppe in zeitlicher Folge zusammenzufassen gewesen. — Völlig einverstanden kann man sich dagegen mit der Anordnung der anonymen Stücke in Abtheilung II erklären. Sie ist nach der Heimath, bez. dem Wohnort der Dargestellten in alphabetischer Folge und zwar in zwei Unterabschnitten, für Italien und für das Ausland besonders, durchgeführt, wobei die nach obigem Criterium nicht bestimmbaren Arbeiten an den Schluss der Reihe gewiesen sind. Aehnlich ist die Anordnung in dem dritten, den Werken der ausländischen Künstler gewidmeten Hauptabschnitt gehalten.

Wir schliessen mit einigen Detailbemerkungen. Bezüglich der Denkmünzen von Cosimo dem Alten folgt Supino der Attribution von Armand und Heiss an Michelozzo. Allein die Genannten haben ihre Gründe dafür nicht angegeben. Vasari (VIII, 96) hat uns die Kunde von einer (verlornen) Medaille Michelozzo's überliefert; drei Seiten später indess, als er im Angesichte eines von ihm gemalten Wandbildes, worauf

Cosimo mit den von ihm beschäftigten Künstlern dargestellt ist, die Arbeiten Michelozzo's für Cosimo aufzählt, erwähnt er darunter eine Medaille nicht, und doch hätte die Stelle es geradezu erfordert, wenn eine solche Denkmünze existirt haben würde. Die fragliche Medaille zeigt uns Cosimo in hohem Alter und das Epitheton Pater Patriae der Umschrift, das ihm erst nach seinem Tode verliehen wurde, beweist, dass sie erst nach 1464 entstanden war. Nun ist aber Michelozzo in den Jahren 1462 bis 1469 von Florenz zumeist abwesend — in Mailand, Ragusa, Schio, — und es erscheint ebenso unwahrscheinlich, dass man mit der Herstellung der Denkmünzen so lange nach dem Tode Cosimo's zugewartet, als dass man sodann den 73jährigen Meister mit ihrer Anfertigung betraut haben würde. Auch entspricht ebenso wenig die feine Individualisirung im Portrait, wie der Stil namentlich des Faltenwurfs der Reversfigur der Florentia der Art Michelozzo's. — Die Identificirung Pietro's da Milano mit dem gleichnamigen Sohne Amadio's da Milano, wie sie Supino nach Heiss noch beibehält, ist durch die Forschungen H. de La Tour's seit einem Jahrzehnt widerlegt: wir wissen, dass in ihm Niemand anders, als der Erbauer des Triumphbogens Alfons I. in Neapel vor uns steht. Bei Gelegenheit der dem Pollaiuolo zugeschriebenen Denkmünzen der Pazzicongiura und des Erzbischofs Fil. Medici hatte Supino nicht nur bebetreffs der letzteren, sondern auch der ersteren die viel wahrscheinlichere Zuweisung Bode's an Bertoldo anführen sollen. Nebenbei bemerkt ist es ein sonderbarer Zufall, dass die Medaillen des letztgenannten Protegés der Medici in ihrem Medagliere sämmtlich fehlen, trotzdem wir in Betreff von vieren davon ein urkundliches Zeugniss haben, dass sie Lorenzo de Medici überreicht wurden. Ebenso suchen wir die Denkmünzen der beiden Söhne Cosimo's des Alten, seines Enkels Giuliano und Urenkels Giovanni (vor seiner Erhebung auf den Papststuhl) vergebens in unserm Kataloge. — Wenn Supino S. 55, Armand folgend, die Medaille des Ant. Graziadei mit dem Revers des von einem Löwen gezogenen Triumphwagens dem „Candid, medaglista che operava verso la fine del XV secolo" zutheilt, so verräh er damit, dass ihm die Studie H. de La Tour's in der Revue de numismatique 1894 und 1895 entgangen ist. Sie hätte ihn sowohl über die Persönlichkeit Giov.'s de Candida, aus einem Nebenzweige der Filangieri von Neapel entsprossen, als über seine wechselvollen Schicksale in Italien, Burgund und Frankreich unterrichtet und ihn überzeugt, dass gerade die in Rede stehende Denkmünze nicht sein Werk, sondern die hybride Zusammenfügung der Vorderseite nach einer seiner Medaillen mit einer einem ganz andern Medailleur angehörigen Rückseite ist. Uebrigens gehört die unter den Anonymen verzeichnete No. 216, Jean Carondelet und seine Gattin darstellend, ebenfalls Jean de Candida an. Unter den Denkmünzen Benv. Cellini's vermissen wir die Leda mit dem Schwan (Vorderseite, ohne Revers), in der Supino ganz richtig ein Werk des Meisters erkannt hat (s. Repertorium XXIV, 161). Sollte ihn der Mangel eines Bildnisses veranlasst haben, das Stück unter die Plaketten

des Nationalmuseums zu verweisen? Dann hätte consequenterweise aber auch No. 124 von Fra Ant. da Brescia (?) mit seinen allegorischen Darstellungen auf Vorder- und Rückseite wegbleiben bezw. dorthin verwiesen werden sollen. S. 145 hat d. V. aus Heiss für Aless. Vittoria den falschen Geburtsort Triest, statt Trient, übernommen; S. 207 nach Armand's Vorgang Tomaso Rangoni unter Modena eingereiht, obwohl er dem Ravennatischen Zweige der Familie angehörte und die meiste Zeit seines Lebens in Venedig verbrachte. Für die wenigen deutschen Schaumünzen der Sammlung wäre mit Vortheil die schöne Arbeit Ermann's in der Berliner Numismatischen Zeitschrift, Jahrg. 1885, zu benutzen gewesen. Sie hätte dem Verfasser unter anderen für No. 885 den richtigen Namen Bernhard von Cles, statt Oloos, für den bekannten Trientiner Bischof angegeben.

C. v. Fabriczy.

Malerei.

Ernst Steinmann, Antonio da Viterbo. Ein Beitrag zur Geschichte der umbrischen Malerschule um die Wende des XV. Jahrhunderts. München, F. Bruckmann 1901. 59 S. gr. 4° mit 27 Abbildungen im Text.

In vorliegender Schrift wird uns auf Grund urkundlicher Zeugnisse die Künstlerlaufbahn eines bisher nur dem Namen nach bekannten Meisters dargelegt, und es werden uns in vortrefflichen Lichtdrucken diejenigen seiner Arbeiten vorgeführt, die sich unter den vielen von ihm ausgeführten bis heute erhalten haben. Es ist dies Antonio Massari, genannt Pastura, aus Viterbo, auf den zuerst Giulio Mancini, der kunstverständige Leibarzt Urban VIII in seinem handschriftlichen Romführer — jedoch ohne seinen Namen zu nennen — als den Schöpfer mehrerer Malereien in Viterbo und Rom hingewiesen hat, von dem sodann Crowe und Cavalcaselle, Müntz und Fumi wenig mehr als den blossen Namen und ganz vereinzelte biographische Daten beibringen konnten, über dessen im Dom zu Orvieto geschaffene Wandmalereien aber erst Adamo Rossi im Giornale di erudizione artistica Regesten zu veröffentlichen, sowie endlich der verdiente viterbesische Localforscher Cesare Pinzi auf Grund archivalischer Funde einige zusammenhängende Nachrichten über seine Thätigkeit in Corneto und Viterbo zusammenzustellen vermochten.

Der Verfasser unserer Monopraphie hat nun die Daten aller der genannten Forscher zum ersten Mal systematisch verwerthet und auf Grund sorgfältiger Prüfung und stilkritischer Werthung des durch Jene festgestellten Substrats, das er durch den glücklichen Nachweis einiger seither völlig unbekannter Werke vermehren konnte, die künstlerische Persönlichkeit seines Helden reconstruirt und vor unseren Augen wieder aufleben lassen.

Zuerst begegnet uns Antonio als Mitglied der von Sixtus IV gegründeten Akademie von S. Luca i. J. 1478 zu Rom, sodann erst wieder

1489—1492 in Orvieto mit Malereien untergeordneten Ranges für den Dom beschäftigt, 1494 in Rom für den päpstlichen Hofhalt Schilde und Lanzen bemalend, 1497 wieder in Orvieto, wo er im folgenden Jahre mit seiner ersten bedeutenden Arbeit, der Vollendung des vor hundert Jahren von Ugolino d'Ilario begonnenen, 1492 von Pinturicchio fortgeführten aber nicht fertig gestellten Freskencyklus im Chor des Domes betraut wird, und sich seines Auftrags schon zu Beginn des Jahres 1499 zur Zufriedenheit der Operai entledigt hat. 1504 malt er sodann in Viterbo ein nicht mehr nachweisbares Madonnenbild, schmückt in den folgenden Jahren die Chorkapelle der Kathedrale von Corneto mit Wandbildern, die er im Frühling 1509 vollendet und wofür er mit 450 Ducaten entlohnt wird. Zu Beginn 1516 ist er nicht mehr am Leben.

Von des Meisters erhaltenen Werken gestatten schon die frühsten, drei der Fresken im Chor des orvietaner Domes (die vierte ist zerstört) mit den Darstellungen der Verkündigung, Heimsuchung und Präsentation im Tempel, die Fixirung seiner Stelle in der Geschichte der italienischen Malerei. Sie kennzeichnen sich als die Producte von gediegener Mittelmässigkeit eines Malers, der von den Führern der umbrischen Schule abhängig ist. Unter ihren Einflüssen muss er sich zur Zeit, da er uns in Rom zuerst entgegentritt, gebildet haben, denn gerade damals waren die umbrischen Meister vom Papste zur Ausmalung der Sixtina berufen worden. Auch in allen seinen späteren Werken, die noch in Orvieto, Corneto und Viterbo erhalten sind, hat er sich rücksichtslos als ihr Adept, im Besonderen als der Schüler Pinturicchio's bekannt. Dabei begnügt er sich nicht, in Typen, Faltengebung, Farbenwahl die Eigenart seines Vorbildes anzunehmen. Mehr als einmal hat er zu seinen Werken als Vorlagen ausgeführte Malereien Pinturicchio's geradezu benutzt. So in dem hl. Sebastian des Palazzo Municipale zu Orvieto (aus Madonna della Fonte stammend) den gleichen Heiligen Pinturicchio's im Saal der Heiligenleben des Appartamento Borgia. Nur der Oberkörper S. Sebastian's ist hier etwas mehr zur Seite geneigt und die Falten des Lendentuchs und etwas anders angeordnet, sonst ist die Gestalt Antonio's ganz ihm — in umgekehrtem Sinne — nachgebildet, und der Ausdruck des Kopfes, sowie die Bildung des plastisch wenig modellirten, herben, sehnigen Jünglingsleibes ist in beiden Fällen ganz gleich. Stärker noch ist die Abhängigkeit in zwei, heut nur mehr in halb zerstörtem Zustande bestehenden Fresken der Trinitàkirche von Orvieto: einer Madonna mit Heiligen, die in Composition und Gesichtstypen den Lunettenbildern der freien Künste im gleichnamigen Saal der Borgiagemächer nicht fern steht, und der Gloria des hl. Bernardin zwischen vier Heiligen, einer Wiederholung des analogen Frescos von Pinturicchio in Araceli mit einigen Zuthaten und Aenderungen. Freilich ist dabei das Leben, die Empfindung aus den Gestalten des Meisters gewichen: die Heiligen Antonio's lassen uns kalt, ihr Lebensnerv scheint erschlafft und auch den Reiz des landschaftlichen Hintergrundes in der Freske Pinturicchio's hat der Viterbese dadurch vernichtet, dass

er ihn durch die Anordnung seiner Figuren zerrissen und verbaut hat. Nach dem eben Gesagten liegt nun aber die Vermuthung nahe, Antonio habe bei den Borgiafresken mitgeholfen. Im Einzelnen lässt sie sich nicht wohl mit Bestimmtheit nachweisen, da er sich vollständig dem Stil seines Meisters angepasst hat; der Verfasser nimmt seine Betheiligung besonders für die Jünger der Rhetorik, Arithmetik und Geometrie im Saal der freien Künste in Anspruch, da er 15 Jahre später in Corneto ganz ähnliche Gestalten ausführte.

Die bezeugten Schöpfungen Antonio's in seiner Vaterstadt dienen dem Verfasser als Anhalt, um seinen Arbeiten in Rom nachzugehen, wo der Meister Jahre lang gelebt haben musste. Als solche nun weist Steinmann die thronende Madonna mit den hl. Franz und Clara in S. Cosimato nach (schon Mancini führt Malereien Antonio's in der gleichen Kirche an), ferner ein Triptychon der vaticanischen Bibliothek, datirt 1497, mit der Himmelfahrt Mariae im Mittelbild, der Messe Gregor's und dem hl. Hieronymus auf den Flügeln. Da sonst an den zahlreichen Freskencyclen Rom's aus der umbrischen Schule (Appartamento Borgia, Araceli, S. Maria del popolo, S. Croce in Gerusalemme, S. Pietro in Montorio, S. Onofrio) nichts mehr direct auf die Hand unseres Meisters hinweist — die starke Uebermalung bez. Zerstörung der meisten davon steht einer zuverlässigen Stilkritik im Wege — so gewinnen gerade die obigen Arbeiten als die frühesten bekannten Schöpfungen seines Pinsels besondere Bedeutung. Denn über die Jugendentwicklung Antonio's in Viterbo wissen wir nichts; das einzige Gemälde, das ihm hier mit Sicherheit zugeschrieben werden kann, das grosse Presepio im Museo Municipale verräth schon durchaus die Abhängigkeit von der umbrischen Schule, gehört somit seiner nachrömischen Periode an. —

Die letzte, zugleich bedeutendste Leistung unseres Helden, die urkundlich beglaubigt ist, besteht heute nur noch in fragmentarischem Zustande. Es sind das die Freskenreste im Chor der Kathedrale von Corneto, die der Verfasser ausführlich beschreibt und in gelungenen Lichtdrucken nach den photographischen Aufnahmen Anderson's sämmtlich — einige davon sogar in Details — zum ersten Mal dem Inventar der malerischen Denkmäler der italienischen Renaissance einreiht. Erhalten haben sich die Malereien in den vier Feldern des Kreuzgewölbes (in dreien je ein Prophet mit einer Sybille, im vierten eine Krönung Mariae), diejenigen in den zwei seitlichen Lunetten (Geburt und Vermählung Mariae), endlich drei Scenen an der linken Chorwand (Beweinung Christi, Begegnung Joachim's mit Anna und Madonna mit dem segnenden Christkind in einer Strahlenglorie). Die Deckenfresken sind sehr nachgedunkelt, die Farben z. Th. abgeblättert und verändert, aber die Compositionen sind deutlich erhalten, eine Uebermalung hat nur die Krönung Mariae entstellt. Dagegen sind die beiden Lunetten durch Uebertünchung völlig geschädigt; kein einziger Kopf ist darin in seinen Umrissen, geschweige denn in seiner ursprünglichen Färbung erhalten. Es ist dies um so mehr zu bedauern, da sie schon ihrem räumlichen Umfang nach die bedeutendsten Arbeiten

Antonio's sind. Aber gerade eine davon, die Begegnung Joachim's mit Anna, ist nach aller Zerstörung von sämmtlichen Schöpfungen Antonio's die packendste durch die edle Erscheinung Anna's, den rührenden Ausdruck des sinnenden greisen Joachim und die einfache Wahrheit des Pathos in der ganzen Gruppe.

Für die Compositionsmotive, ja für viele der Einzelgestalten der Cornetaner Wandbilder gelingt es dem Verfasser, die Vorbilder in den Werken Perugino's, Pinturicchio's sowie ihrer Werkstattgenossen nachzuweisen; Antonio hat die einzelnen Motive, aus welchen er seine grösseren Werke zusammensetzte, Gemälden und Fresken der umbrischen Meister entlehnt, ohne sie jedoch jemals ganz direct zu copiren, und war fast immer bedacht, seine Anleihen möglichst zu verbergen. Dabei hat er mitunter auch eigene glückliche Compositionsgedanken, so z. B. wenn er sein Sposalizio mitten in eine Landschaft verlegt, uns also in eine völlig ideale Welt versetzt (auch die Begegnung lässt er nicht an der traditionellen goldnen Pforte, sondern in freier Natur der umbrischen Berge vor sich gehen), — wie denn dies Bild von allen seinen Arbeiten das merkwürdigste, in der Composition reichste und dabei bestgegliederte ist, wodurch er für den Mangel an Originalität an den Einzelfiguren zu gutem Theil entschädigt.

Ausser den Chorfresken der Kathedrale hat sich in Corneto noch eine bisher vollständig unbekannte Madonna mit dem Kind in S. Giovanni Gerosolimitano erhalten, — leider gleichfalls durch entsetzliche Uebermalung verdorben, von der nur die Gesichter verschont geblieben sind. Das Bild gleicht in den Typen der Gesichter der Madonna in S. Cosimato zu Rom so vollständig, dass man meint, der Maler müsse für beide das gleiche Modell benutzt haben. Endlich glaubt ihm der Verfasser noch eine Darstellung im Tempel in S. Bernardo zu Torre d'Andrea bei Assisi zutheilen und daraus folgern zu dürfen, dass Antonio Gelegenheit gehabt habe, seine Vorbilder auch in ihrer Heimath zu studiren, wie sich ihm ein Gleiches schon aus der Benutzung von Motiven aus den Werken Perugino's in Perugia (Fresken des Cambio, Sposalizio im Dom u. A. m.) für Antonio's eigene Arbeiten ergeben hatte. Letzteres aber setzt hinwieder voraus, dass er sehr viel nach Perugino und Pinturicchio gezeichnet haben musste, und legt dem Verfasser die Frage in den Mund, ob wir ihn nicht vielleicht als Autor des venezianischen Skizzenbuches anzusprechen hätten? Indess geht Steinmann auf die Lösung dieses Problems nicht näher ein, da eine solche nicht möglich erscheint, ehe der gesammte Bestand der Handzeichnungen Perugino's, Pinturicchio's und ihrer Werkstättengenossen sowie Nachfolger kritisch gesichtet vorliegt. *C. v. Fabriczy.*

Die Zeichnungen Michelangelo's in Haarlem. Herausgegeben von **F. v. Marcuard.** (München 1901.)

Herr v. Marcuard hat der Michelangelo-Forschung zwei Dutzend neuer Handzeichnungen zugeführt, indem er, einer Anregung A. Bayersdorfer's folgend, die im Teyler-Museum in Haarlem aufbewahrten und

völlig vergessenen Blätter aufnehmen liess und von einem erklärenden Text begleitet herausgab. Die Reproductionen sind vorzüglich. Ueber die Stellung der einzelnen Blätter im Werk Michelangelo's bemüht sich der Herausgeber Auskunft zu geben und es wird im Allgemeinen bei seinen Zuweisungen bleiben; in Bezug auf den Werth der Zeichnungen werden sich abweichende Meinungen wohl noch hören lassen.

Den Anfang machen zwei prächtige, männliche Acte in schwarzer Kreide (Taf. 1, 2), Studien zum Carton der badenden Soldaten, mit frischem, saftigem Strich. Sie kommen gruppirt in Copien auch sonst noch vor (Venedig, Florenz) und lassen sich auch in der Holkhamgrisaille nachweisen, so wenig diese Copie als richtiges Abbild des Originals gelten darf.

Auf der Rückseite dieser zwei Blätter findet sich einerseits ein flüchtiger Entwurf zu einer mehrfigurigen Scene (Taf. 3), in der seither die Judithgeschichte erkannt worden ist: nur die Disposition im Allgemeinen ist angegeben und zwar abweichend von der Composition in der sixtinischen Kapelle; andererseits eine knieende, nackte Figur (Taf. 4), vielleicht ein Hieronymus, der sich mit dem Stein gegen die Brust schlägt. Das erste scheint mir ein zweifelloses Stück zu sein, das zweite kann ich dagegen nicht so hoch schätzen wie der Herausgeber. Auch wenn man zugiebt, dass einige Stellen übergangen sind, bleibt der (im Torso sehr durchgeführte) Körper unklar. Von den einzelnen Bein-„Studien", die auf dem Blatte sonst noch vorkommen, ist die eine nur als kindische Kritzelei aufzufassen.

Es folgen zwei Blätter mit Figuren aus dem Kreis der sixtinischen Decke, wieder auf beiden Seiten bezeichnet (Taf. 5—8). Die ganz durchgeführte Röthelzeichnung eines Sclaven (Taf. 5) und der Kopf dazu nebst andern Beinstudien, u. A. zum Gottvater bei der Erschaffung Adam's (Taf. 7) gelten als die Vorderseiten, die weniger ansprechenden und z. Th. sehr flüchtigen Einzelstudien (Taf. 6 und 8) als die Rückseiten der Blätter. Hier möchte ich bestimmt sagen, dass die Rückseiten die Vorderseiten sind, d. h. dass nur die sog. Rückseiten originale Arbeit enthalten. Die Zeichnung des Sclaven — es ist der rechts über der Persica sitzende; sein College findet sich in Wien, Braun 36 — stimmt in jedem Punkt mit dem Fresco überein, wirkt aber, namentlich in der Rückenpartie, wie eine Caricatur d. h. wörtlich, wie eine Uebertreibung, indem die Formen blos äusserlich aufgefasst sind, ohne Sinn für ihre Werthverhältnisse in der Gesammterscheinung. Stellenweise lässt dann auch die Formenanschauung ganz aus, wie in dem linken Arm. Der rechte Arm ist einzeln gezeichnet, was wohl für den Charakter einer Originalstudie Stimmung machen sollte. Selbst wo der Zeichner nur andeutend verfährt, ist in den flüchtigen Strichen die Uebereinstimmung mit dem Sclaven an der Decke eine vollkommene, ein Beweis, dass der Verfertiger dieser Zeichnung nach Muster gearbeitet hat.

Der Kopf des Sklaven, der auf dem andern Papier nachgeholt wird (durchaus in der Stellung des Originals und im selben Lichte) ist für die

ausdruckslose Strichführung des Copisten besonders bezeichnend. Die Beine daneben mögen besser erscheinen, allein es genügt ein vergleichender Blick auf die echten Studien auf Taf. 6 und 8, um den Unterschied einer von klarer Formvorstellung eingegebenen Linie und einem blos kalligraphischen Gestrichel in's Licht zu stellen.

Auf Blatt 9 zieht zuerst eine weisende Hand den Blick auf sich (die Hand Gottvaters in der Erschaffung Adam's), sie hat die gleichen Qualitäten der Originalzeichnung, ist aber hier nur aufgeklebt. Die andern Zeichnungen auf dem Blatt, die sich alle auf den gekreuzigten Hamann beziehen, unterscheiden sich bestimmt davon: sie sind fein, aber ängstlicher und für mich nicht als Originale überzeugend. Die Uebereinstimmung mit der ausgeführten Figur ist eine absolute, selbst in den nachlässigen Partien und kann man wirklich glauben, dass Michelangelo ein Ohr wie hier einzeln nochmal gezeichnet hätte, genau in der definitiven Stellung und doch so inhaltslos?

Von den Actdetails auf Taf. 10 und 11 sind die letzteren jedenfalls die werthvolleren (das Mittelstück von 10b ist mir überhaupt unverständlich), auf der Rückseite von Taf. 11 finden sich architektonische Skizzen, die doch wohl nicht auf die Neue Sacristei, sondern auf die Bibliothek von S. Lorenzo zu beziehen sind.

Taf. 13 giebt den Laurentius des Jüngsten Gerichtes, ein berühmtes Stück, aus Copien schon bekannt und auch schon abgebildet. Auf der Rückseite (Taf. 14) ein männlicher Act mit gespreizten Beinen und vorgebeugtem Oberkörper, von hinten gesehen, ausserordentlich frisch. Dass er auch in den Kreis des Jüngsten Gerichtes gehöre, wäre durch sein Vorkommen an dieser Stelle noch nicht bewiesen. Immerhin ist es einer von den kurzen Athletenkörpern der späteren Zeit Michelangelo's.

Verwandt und von erstaunlicher Sicherheit in den rasch hingesetzten Strichen die zwei Zeichnungen der folgenden Tafel (15), denen noch der interessante Crucifixus von Taf. 22 an die Seite gestellt werden könnte.

Was die letzte Partie ausserdem enthält (Taf. 16—22), sind kleinfigurige, reiche Compositionen: Kreuzabnahme, Phaeton, Hercules und Antäus; auch verschiedene Entwürfe zu einer Figur in rechtwinkliger, flacher Nische (stehend und sitzend), im Zusammenhang mit Architekturstudien (nicht zur Peterskuppel) vorgebracht.

Angehängt sind endlich noch zwei als Frühwerk bezeichnete Blätter (Taf. 23, 24): ein sitzender Faun und eine stehende Frau, wovon die letztere aber wohl überhaupt nicht in diese Gesellschaft hineingehört, der erstere zum mindesten gleichgültig ist.

Herr v. Marcuard hat seine Publication dem kunsthistorischen Institut in Florenz gewidmet. Möge das kostbare Geschenk ein gutes Omen sein, dass diese „Pflegestätte unserer Studien“ nun bald unter sicheres Dach komme. *Heinrich Wölfflin.*

Ausstellungen und Versteigerungen.

München. Ausstellung von Meisterwerken der Renaissance aus Privatbesitz, veranstaltet vom Verein bildender Künstler München's „Secession“.

Die Leihausstellung, die in den Oberlichtsälen des Kgl. Kunstausstellungsgebäudes vom 3. Juni bis zum 30. September dieses Jahres zu sehen war, enthielt eine grössere Zahl von Gemälden, Bildwerken und Arbeiten der Kleinkunst, deren Erwähnung an dieser Stelle nothwendig erscheint. Es fehlte in dem überaus mannigfaltigen und ungleichwerthigen Inhalt der Ausstellung nicht an kunstgeschichtlich bemerkenswerthen Stücken, die bei dieser Gelegenheit zum ersten Male dem Studium zugänglich wurden. Vor manchem seit langem bekannten Werke wurde das Urtheil unter den günstigen Bedingungen der Aufstellung und der Beleuchtung revidirt. Ich zähle die Bilder und Bildwerke, die historisches Interesse in besonders hohem Grade weckten, auf und füge den Katalogbestimmungen, die zumeist die Ansichten der Aussteller wiedergaben, einige Bemerkungen hinzu. Der Katalog führte das vielfältige Material in 15 Gruppen nach den Kunstgattungen, nach dem Material, vor und wahrte innerhalb der Gruppen im Grossen und Ganzen die historische Folge. An diese Ordnung halte ich mich.

Italienische Gemälde. No. 4 (Giuliano Pesello, Madonna mit zwei Heiligen. Dr. W. Weisbach, Berlin). Der Besitzer selbst hat im Jahrb. d. pr. Ksts. über dieses florentinische Bild berichtet, eine Abbildung gegeben und die Hypothese begründet, dass der Meister der stilistisch mit Erfolg zusammengestellten Bildergruppe Pesello wäre. — No. 5 (Andrea del Castagno (?), Auferstehung Christi. Dr. W. Weisbach). Das kleine, tief gefärbte florentinische Bild, von 1440 etwa, hat unter Castagno's Monumentalmalereien kein rechtes Analogon. — No. 6 (Lorenzo Costa, Weibliches Brustbild. P. Hermann v. Mumm, Frankfurt a. M.). Die Bestimmung des in den Fleischpartieen ganz überarbeiteten Bildes ist zutreffend. Das bekannte hübsche Brustbild in Hampton Court scheint stilistisch nahe verwandt. — No. 8 (Benozzo Gozzoli, Madonna mit Engeln. Freiherr v. Tucher, Rom). Charakteristische und gut erhaltene Arbeit aus

der reifen Zeit des Meisters. — No. 10 (Baldovinetti, Madonna mit Engeln. Fr. Aug. v. Kaulbach, München). Diese recht grobe florentinische Arbeit von 1470 etwa rührt keineswegs von Baldovinetti her, sondern von einem bestimmten Madonnenmaler, dessen nicht seltene Bilder sich durch schwache Modellirung, nüchterne Umrissbezeichnung und durch die starren dunklen Augen zu erkennen geben. — No. 11 (Bacchiacca, Leda. Eug. Schweitzer, Berlin). Hübsches, gut erhaltenes Werk Ubertini's, der hier direct oder mittelbar eine Erfindung Leonardo's benutzte. — No. 12 (Angelo Bronzino, Weibliches Bildniss. P. H. v. Mumm). Schönes, gut erhaltenes, blond gefärbtes Portrait, aus der früheren, der besten Zeit des Meisters. — No. 20 (Solario, Madonna. Eug. Schweitzer). Stilistisch nah verwandt der berühmten Madonna mit dem Kissen im Louvre. — No. 22, 23 (Gaudenzio Ferrari, Verkündigungsengel und fünf einzelne braun in braun gemalte, von einer Predella stammende, musicirende Engel. Eug. Schweitzer). Allgemein anerkannte Werke des phantasiereichen Lombarden, namentlich die fünf Engelgestalten von grossem Reiz. — No. 26a (Bernardino de Conti, Portrait einer jungen Dame. J. Böhler, München). Dieses feine Profilbildniss hat kleineren Massstab als die Bildnisse des Conti gewöhnlich und ist auffällig leicht und freundlich in der Färbung. Dennoch scheint die Bestimmung richtig zu sein. — No. 28 (Italienisch, XVI. Jahrh., Madonna und der hl. Lucas. Prof. Flüggen, München). Unbedeutende niederländische Malerei, etwa vom Ende des XVI. Jahrh., auf Pergament, interessant nur als Wiedergabe einer Composition des Quentin Massys, die sonst nur aus einem Kupferstich bekannt ist). — No. 34 (Giov. Bellini zugeschrieben (Cotignola?) Madonna mit Johannes und Franciscus. Graf zu Törring-Jettenbach, München). Mittelgute Arbeit halb ferraresischen, halb venezianischen Charakters, gewiss nicht von Cotignola. — No. 35 (Giorgione, Brustbild eines Geharnischten. J. Böhler). Höchst effectvolles oberitalienisches Portrait von 1520 etwa, weit entfernt von Giorgione. Die Benennung „Cavazola“, die von verschiedenen Seiten vorgeschlagen wurde, scheint mir wohl zutreffend. — No. 36 (Caroto, Madonna. Freiherr v. Tucher). Signirt „IO. F. CHAROTVS. F.“ Hell in der Färbung und etwas süsslich, von übermässig vollen, weichlichen Formen, gehört dieses Madonnenbild zu den späteren Schöpfungen des Malers. — No. 37 (Bartolomeo Veneto, Männliches Bildniss. Freiherr v. Tucher). Die stattliche Halbfigur, die früher in der Sammlung Heckscher war, gehört zu den vielen Bildnissen, die neuerdings dem Bartolomeo zugeschrieben worden sind. Der leichte nordische Beigeschmack im Eindruck des Portraits kommt der nicht ganz überzeugenden Bestimmung zu Hülfe. — No. 39 (Tizian, Bildniss Franz I von Frankreich. Dr. v. Lenbach). Wiederholung des berühmten Louvre-Bildes, nur ohne Hut und auch sonst im Costüm etwas anders, in der Durchführung minder ausführlich und schwächer in der Charakteristik. Immerhin wird die aus einem Hause in Padua stammende Malerei wohl mit Recht als eigenhändige, flüchtige Arbeit Tizian's angesehen.

Altniederländische Gemälde. No. 58 (Roger van der Weyden, Der hl. Lucas, die Madonna malend. Graf Wilczeck, Wien). Genaue Wiederholung der berühmten Tafel in der Münchener Pinakothek, vollkommen, besser als das Original, erhalten, schwerer und tiefer in der Färbung, gewiss noch im XV. Jahrh. entstanden, aber nicht von der Hand Roger's. — No. 59 (Roger (?), Madonna. Frank S. Hermann, München). Leidliche Arbeit eines bestimmten niederländischen Malers von 1500 etwa, dessen Arbeiten ich bei Gelegenheit der Londoner Leihausstellung in der New Gallery (1900) zusammengestellt habe. Bilder von ihm in Schwerin, Brüssel, Amsterdam, Genua u. a. a. O. — No. 60 (Schule Roger's, Madonna. Dr. v. Lenbach). Die Katalogbestimmung ist insofern zutreffend, als das Compositionsmotiv, das wieder und wieder vorkommt, im letzten Grunde auf Roger's Lucas-Bild zurückgeht. Im Uebrigen ist das hübsche Bild nicht vor 1480 entstanden und von Roger's Art schon ziemlich weit entfernt. — No. 61 (Altniederländische Schule, Männliches Portrait. Graf Wilczeck). Sehr eindrucksvolles Bildniss, das Bode wohl mit Recht für Fouquet in Anspruch genommen hat. Eine alte Copie danach befindet sich im Nationalmuseum zu München. — No. 62 (Niederländisch oder niederrheinisch um 1500, Portrait eines Edelmanns. Dr. v. Lenbach). In der Anlage bedeutendes, scharf geputztes Bildniss, wahrscheinlich holländische Arbeit von 1520 etwa. Die gemalte rahmende Architektur ist in einem holländischen oder vlämischen Portrait dieser Zeit allerdings ungewöhnlich. — No. 63 (Memling zugeschrieben (oberrheinisch, Art der Schongauer) Anbetung des Kindes. W. Clemens, München). Die zweite Bestimmung geht ganz in die Irre. Soweit das aus Spanien stammende, von einem trüben Firniss bedeckte, unscheinbar gewordene Täfelchen beurtheilt werden kann, ist's wirklich ein „Memling“ und zwar ein frühes Werk des Meisters, nahe verwandt dem Brügger Flügelaltärchen mit der Anbetung der Könige. — No. 64 (Hieronymus Bosch, Kreuzabnahme. J. Böhler). Eine der vielen Wiederholungen eines verschollenen Originals, das Scheibler mit guten Gründen für Goes in Anspruch genommen hat. Andere Wiederholungen in Neapel, Amsterdam u. a. O. Neuerdings tauchte eine Replik auf der Auction der Heeswijk-Sammlungen auf. — No. 66 (Gerard David, Vermählung der hl. Katharina. Graf v. Arco auf Valley, München). Diese reizvolle Composition, die Madonna im Kreise von fünf weiblichen Heiligen in freundlicher Landschaft, kommt in weit schwächerer Ausführung in der Galerie S. Luca zu Rom vor, etwas geändert in der Pinakothek in München. Unsere Tafel ist ein Meisterwerk des Pseudo-Mostaert, der hier wie so oft in der Erfindung dem Gerard David folgt. — No. 67 (David zugeschrieben (Art des Pseudo-Mostaert), Flügelaltärchen, Madonna mit Engeln. Prof. Lotmar, Bern). Schwächere, etwas flaue Arbeit von der Hand des Pseudo-Mostaert. Der Meister hat hier denselben Teppich gemalt, wie in dem unter No. 66 katalogisirten Bilde. — No. 86 (Schule des Q. Massys, Heilige Familie. W. Clemens). Genaue, wenig schwächere Replik des Bildes in Schleissheim (No. 24), das mit Recht dem Pseudo-Mostaert zu-

geschrieben wird. — No. 69 (Joachim Patenier, Christus am Oelberg. S. Röhrer, München). Vlämische Arbeit von 1510 etwa, nicht zum besten erhalten. Weder die Katalogbestimmung, noch der von anderer Seite vorgeschlagene Name „Gossaert" scheint mir zutreffend. — No. 71 (Alt-Niederländisch, Madonna. Dr. v. Lenbach). Bestimmter Massys-Schüler, dessen Hauptwerk, ein Triptychon mit der Madonna, in der Galerie Weber zu Hamburg sich befindet.

Holländische und vlämische Gemälde des XVII. Jahrhunderts. In dieser Gruppe waren einige echte, richtig katalogisirte Arbeiten und viele ganz schwache Stücke unter grossen Namen, deren Aufzählung hier nicht nothwendig erscheint. — No. 84 (Jan Vermeer van Delft, Portrait einer älteren Dame. Dr. Weisbach). Das unter so stolzem Namen ausgestellte vortreffliche Portrait ist ein Räthsel. Abgesehen von einem etwas zweifelhaften Monogramm weist sowohl die kühle bläuliche Färbung wie die feine Beobachtung des Lichtspiels im Fleisch auf den Delfter Meister, während die oberflächliche Behandlung des Beiwerks, der Landschaft und der Blumen mit der Art eines so scharfen Beobachters schwer zu vereinigen ist. Die glasige Malweise hat nicht sein Impasto, nicht seine geistreiche Beweglichkeit. Die Londoner National Gallery besitzt seit Kurzem ein Männerportrait, das ähnliche halb legitime Ansprüche erhebt. — No. 93 (Willem Kalff, Stillleben. Consul Weber, Hamburg). Die Signatur ist falsch. Das Bild, eine mittelgute Arbeit in der Weise des Heda, hat mit Kalff nichts zu thun. — No. 105 (Rubens Drei Esel., Dr. Soltmann, Falkenberg bei Grafing). Diese luft- und lichtlose Malerei ist im „Klassischen Bilderschatz" als „Rubens" abgebildet und auch sonst anerkannt worden, wie mir scheint, zu Unrecht. — No. 116b (Vlämisch von 1644, Stillleben mit Krabbe. Dr. v. Lenbach). Vortreffliches, mit dem bekannten Monogramm signirtes Werk des Pieter Claesz.

Deutsche Gemälde. Namentlich die schwäbische Malerei war würdig vertreten, da von dem älteren Holbein die beiden Tafeln aus Eichstädt, von denen die grössere, die Bestattung der hl. Afra, durch starke Uebermalungen entstellt ist, und das feine Votivbild aus Stetten'schem Besitz, 1508 für den Bürgermeister Schwarz gemalt, ausgestellt waren, von Amberger aber vier Portraits, das Paar aus dem Augsburger Maximilians-Museum, in den Fleischpartieen überarbeitet, und die beiden Prachtstücke, die Fürst Fugger besitzt, das Bildniss einer jungen Frau und das grössere eines jungen Mannes (v. 1541). Von bekannten Werken waren ferner zu sehen die beiden reizenden Knabenbildnisse (No. 148, 149) vom älteren Lucas Cranach, die der Grossherzog von Hessen auch in Dresden 1899 ausgestellt hatte, von demselben Meister das nüchterne Bildniss Joachim I. von Brandenburg (No. 146) aus dem alten Schloss in Bayreuth, das auch auf der Cranach-Ausstellung war, und eine gute Wiederholung (von 1531) des Frankfurter „Gastmahls des Herodes" (von 1533) ebenfalls von Cranach (No. 150), bekannt von der Auction Langen, jetzt im Besitze des Hofantiquars J. Böhler. Sonst waren unter dem Namen

des sächsischen Meisters Nachahmungen ausgestellt, dabei auch ein „Rohrich“ (No. 151).

Ausserdem sind hervorzuheben: No. 133 (Dürer, Portrait des Jacob Fugger. Graf zu Törring-Jettenbach). Sorgfältige, auf Holz gemalte und vollkommen erhaltene Copie, von 1520 datirt, nach dem Leinwandbild der Münchener Pinakothek, etwa vom Ende des XVI. Jahrhunderts. Eine ähnliche Copie im Vorrath der Berliner Galerie. — No. 134 (Dürer, Bildniss eines jungen Mannes. Grossherzog von Hessen). Dieses merkwürdige Portrait steht den Bildnissen, die Dürer zwischen 1496 und 1500 ausführte, sehr nahe, nicht nur in allen Aeusserlichkeiten, sondern zum Theil auch in der Malausführung. Besonders der landschaftliche Hintergrund entspricht durchaus Dürer's Art. Trotz Allem glaube ich nicht, dass die erst vor wenigen Jahren aufgetauchte Tafel ein Werk des Meisters sei. Es fehlt die höhere Belebung und die Energie des Ausdrucks. Vielleicht haben wir eine alte Copie vor uns. Mit der Inschrift auf der Rückseite des Portraits ist wenig anzufangen. Hier wird Dürer als der Dargestellte bezeichnet — was gewiss unrichtig ist — und Newpauer, von dem wir sonst nichts wissen, als der Maler. Eine gute Abbildung des Gemäldes in Alfr. Lehmann's Buch „das Bildniss bei den altdeutschen Meistern . . .“ S. 189. — No. 135 (Meister Hans von Schwaz, Hieronymus Fugger. Fürst Fugger). Von diesem Portrait ging Scheibler aus, als er bei Gelegenheit der schwäbischen Kreisausstellung die Bildergruppe zusammenstellte, die jetzt dem Meister von Schwaz zugeschrieben wird. — No. 136 (Schäufelein, Kreuzigung. Dr. Soltmann). Das schlecht erhaltene, aus der Sammlung Hamminger in Regensburg stammende Tafel, auf deren Rückseite Christus am Oelberge dargestellt ist, ist ein charakteristisches Werk Schaffner's. Abg. im „Klass. Bilderschatz“. — No. 137 (Schäufelein, Portraits des Lorenz und der Catharina Tucher. Freiherr v. Tucher). Echt, aber recht übel erhalten, datirt von 1534 und signirt. — No. 138 (Martin Schaffner, Bildniss der Ulmer Patrizierin Schad von Mittelbiberach. Freiherr v. Habermann, München). Dieses höchst bedeutende, von 1529 datirte Portrait, das durch einen trüben Firniss unscheinbar gemacht, sonst aber gut erhalten ist, scheint mir zu ernst, sicher und manierlos gezeichnet zu sein für den Ulmer Meister, den die Tradition mit dieser Zuschreibung ehrt.

Unter den Holzbildwerken waren viele gute süddeutsche Stücke, wenn auch von den Hauptmeistern nur Riemenschneider repräsentirt war. Mehrere ausgezeichnete Schnitzereien erschienen entstellt durch schlimmen modernen Anstrich, wie die berühmte Blutenburger Madonna (No. 191) und die Gruppe der hl. Felicitas mit Kindern (No. 209, Dommuseum in Augsburg). Fragwürdig schienen die beiden unter No. 214 und 215 katalogisirten kleinen Stücke, namentlich die von der Auction Becker her bekannte Statuette der hl. Cäcilia. Die Gruppe des Ehepaars aus dem Besitz des Fürsten Oettingen-Oettingen (No. 197) stammt von demselben Altar wie die berühmte entsprechende Gruppe im Kensington-Museum und steht dem Londoner Stück in nichts nach. Ausserdem kann als ein

eigenhändiges Werk Riemenschneider's gelten (No. 192) der Crucifixus, den Prof. Piloty (Würzburg) ausgestellt hatte. Dem fränkischen Meister nah stehen das unter No. 195 katalogisirte Leuchterweibchen aus dem Besitz von Franz Greb (München) und die hübsche Statue einer weiblichen Heiligen, die Wilh. Gumprecht aus Berlin gesandt hatte. Alle diese Stücke sind farblos. Im Schmuck der alten Bemalung leuchteten dagegen die von Dr. Figdor (Wien) ausgestellten vier Reliefs weiblicher Heiligen (No. 208), etwas derbe süddeutsche Arbeiten von 1500 etwa, wie auch die grossartige knieende Maria — von einer Anbetung des Christkindes —, die demselben Sammler gehört. Die angeblich aus Schloss Saltans stammende Maria ist eines der schönsten Tiroler Holzbildwerke von 1470 etwa. Den dazu gehörigen Joseph besitzt Ad. Thiem in S. Remo. Eine, wie ich glaube, nürnbergische Arbeit von 1500 ungefähr ist das seiner Färbung beraubte Hochrelief, das die Legende des hl. Eligius darstellt (No. 186, Dr. v. Pannwitz, München). Ganz ohne Grund dem Veit Stoss zugeschrieben war die zierliche, auf einem von Engeln getragenen Kissen stehende Madonna (No. 199, Franz Greb), vollkommen erhalten mit der alten Vergoldung.

Bei den Bildwerken aus Stein, Thon, Stuck und Bronce waren viele gute Stücke, doch relativ wenige von kunsthistorischem Interesse. Die italienischen Broncestatuetten aus den Sammlungen Pringsheim (München) und Gust. Salomon (Berlin), zumeist bekannte Modelle in guten Güssen aus der Hoch- und Spätrenaissance, dienten glücklich der Decorationswirkung. Herauszuheben sind: das mit Recht als Donatello aufgeführte zart bemalte Flachrelief in Stuck mit der Darstellung der thronenden, von Engeln gefeierten Madonna (No. 218, Dr. Weisbach) und der vom Fürsten v. Sigmaringen ausgestellte Kelheimer Stein, ein bezeichnetes, von 1520 datirtes Werk Hans Daucher's, nach dem Dürer'schen Holzschnitt der „Madonna mit den vielen Engeln“ (von 1518) ausgeführt (No. 233). Eine grosse Merkwürdigkeit innerhalb der süddeutschen Kunstübung ist der farbige Stuck einer Daucher'schen Composition, den Fürst Fugger geliehen hatte (No. 232), einer heiligen Familie.

In den Abtheilungen, die Werke des sogenannten Kunsthandwerks enthielten, war Silber überaus reich vertreten durch die grosse Sammlung Prof. Pringsheim's, die zumeist gute süddeutsche Pocale und andere Gefässe aus dem XVI. Jahrhundert umfasst, und durch die Prunkstücke spanischer Renaissancearbeit aus dem Schatze des Fürsten von Sigmaringen. In die Sphäre der freien Gestaltung ragt die getriebene Madonnenstatuette aus Silber, die dem Augsburger Dommuseum gehört (No. 307), das Wunderwerk eines Augsburger Meisters von 1480 etwa. Majoliken und Emailplatten waren in grosser Zahl, fast alle aus Prof. Pringsheim's Besitz, auf der Ausstellung, dabei fast nur gute Stücke, aber kaum eines von ungewöhnlicher Art oder ausserordentlicher Bedeutung. Möbel waren recht schlecht vertreten, wie auch Elfenbeinschnitzereien, bei denen es selbst an unechten Sachen nicht fehlte.

Unter den zierlichen Altärchen, die Wilh. Clemens besitzt, stand ein kleines Malwerk (No. 603) von der Hand des Meisters der weiblichen Halbfiguren.

Die Gruppe der Stoffe bot viel Schönes, wie die herrlichen italienischen Brocatstücke, die dem Freiherrn v. Tucher gehören, und auch vieles im historischen Zusammenhang Merkwürdige, wie süddeutsche Bildstickereien und Bildwebereien aus dem XIV. und XV. Jahrhundert. Am meisten Aufsehen erregte die auch in den Darstellungsmotiven interessante grosse Stickerei aus dem Rathhause zu Regensburg (No. 707), eine Arbeit vom Ausgang des XIV. Jahrhunderts. Süddeutsche Arbeiten in der eigentlichen Gobelinmanier, wie der Streifen mit weiblichen Heiligen, der dem Stil nach bald nach 1400 entstanden zu sein scheint (No. 710, Wilh. Clemens), sind schwer zu localisiren, da es selbst an den Vorarbeiten zu einer Geschichte der süddeutschen Bildweberei fehlt. Der bekannte Tucher-Gobelin mit der Verkündigung, der von 1486 datirt ist (No. 172), wurde nachweislich in den Niederlanden gewebt, wenngleich nach einer nürnbergischen Zeichnung, was offenbar ist. *Friedländer.*

Die Versteigerung der Kunstwerke des Schlosses Heeswijk, s' Hertogenbosch, am 24. September und an den folgenden Tagen.

Aus den schier unerschöpflichen Sammlungen, die Baron van den Bogaerde im Schlosse Heeswijk gehäuft hatte, kamen in diesem Herbst wiederum mehrere grosse Gruppen zur Auction. Die Kataloge führten als Abtheilung IV (Art religieux) 760 Nrn., als Abtheilung V (Art du métal) 499 Nrn. auf, als Abtheilung VI (Antiquités divers) 426 Nrn.

Die Durchschnittsqualität dieser Sammlungen war traurig, und die Zerstreuung des wüsten Beieinanders nur insofern zu beklagen, wie Herr van den Bogaerde, der offenbar Alles acceptirte, was ihm für wenig Geld angeboten wurde, vieles Bodenwüchsige, also für die Kunstgeschichte von Nordbrabant Interessantes zusammenbekommen hatte. Bemerkenswerth war die überaus grosse Zahl mittelmässiger niederländischer Holzbildwerke aus der Zeit von 1500, fast alles farblose Theilstücke von Altarwerken. Die besseren Stücke wurden zu relativ hohen Preisen von Pariser Händlern übernommen. Das einzige feinere Bildwerk (No. 202), eine kleine farblose, in Eichenholz geschnitzte Gruppe, eine niederländische Arbeit von 1500 etwa, Joseph und musicirende Engel von einer Anbetung des Christkindes kam in's Rijksmuseum nach Amsterdam (1950 Gulden).

Nur ein vollständiger Altar war da, der in der Abbildung des pompösen Katalogs die Begierde mehrerer Museen geweckt hatte, dann aber die ärgste Enttäuschung bot. Im Schnitzwerk und im Malwerk mittelgute Antwerpener Arbeit, ungefähr von 1520 (die Marke der Hand mehrfach zu sehen), ist er nicht nur in den Figuren und ornamentalen Theilen geflickt, sondern, was schlimmer ist, der Decorationswirkung durch

groben modernen Anstrich vollständig beraubt. Im Provinzialmuseum zu Hannover steht ein Altar mit Malereien von demselben Massys-Nachfolger, der die Flügel des Heeswijker Altars gemalt hat. Vom Schnitzwerk ist viel hier verloren gegangen, das Vorhandene hat aber seine schöne originale Vergoldung bewahrt. Der Altar vom Schloss Heeswijk wurde für das Amsterdamer Rijksmuseum gekauft (11 700 Gulden). Die Pflicht der nationalen Denkmälerpflege scheint dabei ein Wenig missverstanden worden zu sein, abgesehen davon, dass das Werk vlämisch und nicht holländisch ist. Mit besserem Glück bethätigte sich die neue Liebe der holländischen Museumsverwaltung zu den einheimischen mittelalterlichen Denkmälern dadurch, dass das beste alte Gemälde, das zur Auction kam, eine leidlich gut erhaltene figurenreiche Kreuzigung von Jacob Cornelisz auch für das Rijksmuseum erworben wurde (7700 Gulden). Unter den Bildern, die sonst zur Versteigerung kamen, war von Bedeutung nur die kleine dem Cornelis Engelbrechtsen mit Recht zugeschriebene Tafel, auf der das Martyrium des Thomas Beckett dargestellt ist (2850 Gulden).

Friedländer.

Mittheilungen über neue Forschungen.

Der Palast Francesco Sforza's in Venedig. Ueber die Baugeschichte dieses am Canal grande bei S. Samuele gelegenen, unter dem Namen Cà del Duca noch heut bekannten, nie zur Vollendung gelangten Denkmals werden wir auf Grund der zuerst hier aus dem Mailänder Staatsarchiv mitgetheilten urkundlichen Belege durch eine kleine Schrift Luca Beltrami's nunmehr völlig aufgeklärt (La Cà del Duca sul Canal Grande ed altre reminiscenze Sforzesche in Venezia. Per nozze Albertini-Giacosa. Milano 1900. 62 S. kl. 8⁰, mit 9 Textillustrationen). Wie Fr. Sforza durch Tausch mit Marco Cornaro in dessen Besitz gelangt war, indem er ihm dafür den ihm von der Republik geschenkten, einst Gattamelata gehörigen Palast auf Campo S. Polo abtrat; wie der Herzog sodann seinen Hofbaumeister und Kriegsingenieur Benedetto Ferrini anfangs 1461 nach Venedig sandte, um seine Ansicht bezw. seinen Entwurf für den Ausbau des Palastes, der kaum über Sockelhöhe aufgeführt war, zu erhalten (eine frühere Mission Averulino's i. J. 1458, über die wir einen Brief desselben an den Herzog, sowie in seinem Architekturtractat eine Fassadenskizze für einen Palast besitzen, bezog sich auf den Palast auf Campo S. Polo), — das hatte schon P. Paolletti klargelegt (L'architettura e la scultura del Rinascimento in Venezia, Parte I, pag. 34—36); aber erst die hier per extensum veröffentlichten Correspondenzen zwischen dem Herzog Francesco und seinem Agenten in Venedig lassen uns die Angelegenheit des Kaufes bis in ihre einzelnen Phasen verfolgen. Sforza hatte es verstanden, dabei ein gutes Geschäft zu machen, indem er nicht nur die bei dem Tauschhandel sich zu seinen Lasten ergebende Preisdifferenz von 8000 Ducaten an Marco Cornaro schuldig blieb, sondern von ihm auch noch ein Anlehen von weiteren 10 000 Ducaten empfing und ein zweites von 7000 Ducaten zum Zwecke der Vollendung des Palastes sich ausbedung. Freilich hatte dies seine guten Gründe: Cornaro wollte sich die Fürsprache Sforza's bei der Republik betreffs der Amnestirung seines nach der Insel Cypern verbannten Bruders sichern und durch Intervention des Herzogs beim Papste für diesen irgend eine hohe kirchliche Würde erwirken. — Weiters erfahren wir, dass die Aufgabe Benedetto Ferrini's, ausser der Aufnahme des begonnenen Baues, darin bestand, ein Modell zu fertigen, das ihn vollendet darstellte und zwar nach dem Entwurfe,

den Cornaro dafür von einem venezianischen Meister hatte anfertigen lassen; dass dieser aber, der Niemand anders als Bartolomeo Buon, der Meister der Porta della Carta war, sich weigerte, seine Zeichnung herzugeben, damit ihm die weitere Ausführung nicht entginge. Ferrini brachte das Modell trotzdem zu Stande, sandte es an den Herzog, und dieser that seinen Entschluss in einem Briefe vom 6. März 1461 an seinen Agenten kund: er werde in Mailand einen frischen Plan für die Bauausführung machen lassen, „nel modo et forma che vorremo sia edificata dicta casa, la quale sera a la moderna, et nel modo se edifica in queste nostre parte de qua . . . . . advisate però che la fazada verso al Canale grande sera al modo veneziano“. Indessen geschah dies nicht, und es wurde weder das begonnene Werk weitergeführt, noch auch dachte der Herzog, trotz wiederholter Bitten und Mahnungen Cornaro's daran, seinen Geldverpflichtungen gegen ihn Genüge zu thun. Dies geschah erst lange nach seinem Tode, 1478, durch die Wittwe seines Sohnes, Bona von Savoyen. Das mächtige Basament aber, das wir mit dem Ueberbau moderner Häuser noch heute von der Cà del Duca vor uns sehen, ist das Werk Bart. Buon's. Ihm gebührt sonach der Ruhm, nachdem er in der Porta della Carta die duftigste Blüthe der venezianischen Gothik geschaffen hatte, in diesem seinem Werke den ersten Renaissancebau Venedig's concipirt zu haben. In seiner Plandisposition als Mitteltract mit zwei mächtigen Eckrisaliten, in der Behandlung des hohen Sockels in regelmässig behauener Quaderrustica, sowie der aufsteigenden Mauern des Erdgeschosses darüber in facettirten Quadern mit Säulen als Eckarmirung, — wäre er an der, eine weite Strecke des Canal Grande beherrschenden Stelle jedenfalls von bedeutender Wirkung gewesen. Von zwei andern Sforzabauten in der Lagunenstadt, dem Palast, den Galeazzo Maria zwischen 1466 und 1469 für seine Mutter Bianca auf der Giudecca erbaute, und dem zweiten, den 1481 Lodovico il Moro für seinen Neffen, den Herzog Giangaleazzo im Viertel S. Giustina „mira celeritate“ (wie es in der Inschrift heisst) errichten liess, hat sich — von jenem das Marmorwappen selbst, das über dem Portal prangte, im Museo Correr, — von diesem nur eine Zeichnung des ähnlichen Wappens sammt Inschrift in der von J. Grevenbroch herrührenden graphischen Sammlung von Varie curiosità venete, sacre e profane desselben Museums (fol. LXV von vol. I°) bis auf unsere Tage erhalten. Näheres über Geschichte, Veranlassung, Ausführung beider Bauten ist bisher nicht ermittelt worden. *C. v. F.*

Die Metropolitan-Kirche zu Salzburg in romanischer Zeit.

Nachtrag von Architekt **Franz Jacob Schmitt.**

Da mein im 2. Heft des XXIV. Bandes dieser Zeitschrift erschienener Aufsatz über „die Metropolitankirche zu Salzburg in romanischer Zeit“ eine Besprechung in No. 10 des „Kirchenschmuckes“, den Blättern des christlichen Kunstvereins der Diöcese Seckau 1901 gefunden hat und zwar durch Dr. Alfred Schnerich in Wien, welcher selbst in Band XVII der neuen Folge von den Mittheilungen der K. K. Central-Commission 1891 darüber geschrieben, so sehe ich mich veranlasst, hier einen Nachtrag zu bieten. In 2 Tafeln hat Dr. Schnerich eine Reconstruction des mittelalterlichen Domes zu Salzburg, vor dem Brande von 1598, im Grundriss, Quer- und Längenschnitt publicirt; hiernach hätten Querhaus, Chorvorlage und Concha so gut wie ganz ohne Fenster, ohne Licht- und Luftzutritt bestanden, wären also eine die Gesundheit gefährdende in ewiger Finsterniss befindliche Katakombe gewesen; der Kuppelthurm über der Kreuzesvierung ist als zierliche einem romanischen Kreuzgange nachgebildete Arcatur gezeichnet und würde den Zimmerleuten schon beim Aufschlagen des Holzwerkes vom geschweiften Kegeldache sicher eingestürzt sein, abgesehen davon, dass durch die offenen Arcaden das Regen- und Schneewasser sich auf das untere Kuppelgewölbe ergossen und diesen Bautheil alsbald zerstört hätte. Diese total unmögliche Reconstruction des Dr. Schnerich bringt keine Klärung, sondern Verwirrung und muss daher für die ehemalige Salzburger Kathedrale entschieden abgelehnt werden. — Die ebenso practischen wie intelligenten Römer haben bei allen Bauten diesseits der Alpen dem lichtärmeren Norden Rechnung getragen, so besitzt in der Moselstadt Trier die Basilika ringsum ihre 2 Reihen mächtiger Fenster, auch die ungewölbte halbrunde Tribune hat 8 gleich grosse Oeffnungen und ebenso wurde es bei den früher „Kaiserpalast“ bezeichneten Thermen gehalten. Auch der altchristliche Trierer Dom hat seine ursprünglichen grossen Rundbogen-Fenster in 2 Reihen übereinander; ingleichem empfingen die nachmaligen Erweiterungsbauten der Ecclesia cathedralis Metropolitana 2 Fensterreihen und dieses Motiv hat man sogar auf die frühgothische

Centralanlage der Liebfrauenkirche übertragen, indem hier die polygonal geschlossenen Apsiden des griechischen Kreuzes damit ausgestattet erscheinen. — Aus dem in der Fürstlich Oettingen-Wallerstein'schen Bibliothek zu Maihingen bei Nördlingen befindlichen Calendarium, welches die Verpflichtungen des Domcustos aufzählt, erhellt, dass die Sanct Peters-Metropolitankirche in Köln zu romanischer Zeit im Ganzen 83 Fenster besass, davon trafen auf die Mittelapsis des Sanct Peters-Ostchores und die Mittelapsis des Sanct Marien-Westchores in 3 Reihen je 10 Fenster. Auch für die kirchlichen Functionen der Abend- und Nachtzeit war in Köln reichlichst gesorgt, denn es werden für alle Theile des Kircheninnern Kronleuchter, Hängelampen und Kerzenlichter in Menge angegeben. Wenn aber in dem bis 1248 bestandenen romanischen Kölner Dome 83 Fenster das Tageslicht zuführten und gleiche Verhältnisse im Trierer Dome herrschten, so wird wohl Niemand glauben, dass der deutsche Metropolit Salzburg's seine Kathedrale im Querhause mit der hochragenden Kuppel, Chorvorlage und Apside in Finsterniss gelassen habe. Die grossen Kosten der Fenster-Verglasung dürften in Salzburg wahrlich kein Hinderniss gebildet haben, nachdem schon um das Jahr 1000 die wackeren Benedictiner zu Kloster Tegernsee, Diöcese Freising der Kirchenprovinz Salzburg, eine Glasmalerei-Anstalt besessen, wovon die noch heute dauernden 5 Glasgemälde der Mittelschiff-Fenster mit den alttestamentlichen Gestalten von Moses, David, Oseas, Daniel und Jonas im Sanct Mariendome zu Augsburg der Mainzer Kirchenprovinz beredtes Zeugniss ablegen.

Jedes Jahrhundert unserer nordischen Kunst hat seine ausgesprochenen Baumotive; in dem um 820 entworfenen Plane des alten Klosters und der Benedictiner-Abteikirche von Sanct Gallen, Diöcese Konstanz der Mainzer Kirchenprovinz, erscheinen bereits 2 symmetrisch im Osten vom Gotteshause isolirt aufzuführende runde Treppenthürme, davon sollte einer im Obergeschosse die Kapelle mit dem Altare des Erzengels Michael, der andere Kapelle und Altar des Erzengels Gabriel aufnehmen. Der deutsche Kanzler und heilige Erzbischof Willigis versetzte bei seinem von 978—1009 errichteten Mainzer Sanct Martinusdome diese isolirten Rundthürme Sanct Gallen's an die Schmalseite des T-förmigen Ostchores[1]) und auf dieser künstlerischen That basiren die nach einer Miniature aus dem XI. Jahrhundert am Ostchore Sanct Petrus des Kölner Domes[2]) errichteten runden Treppenthürme mit ihren hölzernen, kegelförmigen Helmen, basiren die 2 Rundthürme am Querhause des Salzburger Domes; im vollsten Gegensatze zur italienischen Denkweise wurden am deutschen Rheine die Thürme zu nothwendigen Theilen des Bauprogrammes erhoben, eine nordische Kathedrale romanischen Stiles nach dem Jahre 1000 musste hiernach mehrthürmig sein. Die Kathedrale Saint-Pierre zu Angoulême der Kirchen-

---

[1]) Siehe meinen 1890 erschienenen Aufsatz über den „Mainzer Dom in frühromanischer Zeit" in Karl von Lützow's Zeitschrift für bildende Kunst, Leipzig.

[2]) Vergl. Anzeiger für Kunde der deutschen Vorzeit 1872. No. 7.

provinz Bordeaux hat, gleich dem Salzburger Dome, eine runde Kuppel über der Kreuzesvierung und auch in der Achse des Querhauses je einen viereckigen Glockenthurm, deren Verticalachsen sich in 35 Meter Entfernung von einander befinden. Noch heute lässt die Kathedrale Saint-Etienne zu Chalons-sur-Marne der Kirchenprovinz Rheims die romanischen Reste der ursprünglichen Bauanlage leicht erkennen und hiernach standen 2 quadratische Glockenthürme am äussersten Ostende der beiden Querhausarme in rund 38 Meter Entfernung mit ihren Verticalachsen. Der im Jahre 995 gegründete Sanct Mariendom zu Augsburg hat neben den Abseiten, an Stelle des östlichen Querschiffes, einen Nord- und einen Süd-Glockenthurm quadratischen Grundrisses. Noch heute dauert vor dem Nordarme des Querhauses am gothischen Regensburger Sanct Petersdome der Kirchenprovinz Salzburg ein uralter quadratischer Steinthurm, dessen rampenartige Treppe, ebenso wie beim Mainzer Dome, dazu diente, das Baumaterial auf die Höhe der Kirchenschiffe sicher und bequem zu befördern; zu diesem für den Baubetrieb höchst wichtigen Zwecke dürften nebenbei auch die 2 Rundthürme am Querhause des Salzburger Domes bestimmt gewesen sein. — Architekt Friedrich Adler in Berlin hat 1869 in Erbkam's Zeitschrift für Bauwesen „die Kloster- und Stiftskirchen auf der Insel Reichenau“ behandelt und die Säulenkrypta des Domes Sanct Maria zu Konstanz der Mainzer Kirchenprovinz dem Ende des X. Jahrhunderts zugewiesen. Bei dieser in lateinischer Kreuzesform errichteten 3schiffigen Säulenbasilika erscheinen am Westende 2 mächtige quadratische Glockenthürme, welche sicher dem Urbaue angehören und unschwer ist hiermit aus der Frühzeit des romanischen Stiles das rheinische Vorbild für die West-Doppelthürme vom Salzburger Dome gegeben. Zweifelsohne hatte auch die im Jahre 1018 Sanct Maria geweihte Kathedrale des Bischofs von Basel am Rheine bereits 2 quadratische Westthürme und ebenso gehören die sich überaus nahe stehenden viereckigen Doppelthürme des Würzburger Sanct Kiliansdomes der Mainzer Kirchenprovinz schon dem 1045 consecrirten Baue romanischen Stiles an. Die beiden Arme des Querhauses füllt Dr. Schnerich mit Emporen in sage 16 m Höhe über dem inneren Steinplattenboden aus und hat sich damit die ungemein schwierige Aufgabe gestellt, je einen freien Raum von 15 Meter Länge und 12 Meter Breite zu überdecken, was zunächst mit hölzenen Balken nur dann möglich ist, wenn eine Anzahl von Stützen nebst Unterzügen angebracht werden, somit wäre der Unterraum des Querhauses zum reinen Nützlichkeits-Object herabgedrückt worden und für den Gottesdienst geradezu unbrauchbar gewesen. — Der Mainzer Sanct Martinusdom besitzt unter dem nördlichen und südlichen Gurtbogen der Westkuppel-Vierung je eine Renaissance-Empore, deren beide Haustein-Wendeltreppen mit ihren frühgothischen Monolith-Säulen[3]) beweisen, dass schon im XIII. Jahrhundert dieser interessante Vierungs-

---

[3]) Abbildung auf Seite 316 des V. Bandes von Viollet-le-Duc, Dict. de l'Arch., Paris 1861.

Einbau von je 4 Meter Breite anzusprechen ist. Noch jetzt befinden sich auf diesen Sandstein-Emporen die eine und einzige Orgel der Kirche sowie die Plätze der Domsänger und vormals waren hier zweifelsohne auch die Bettschränke für die Kirchenwächter aufgestellt. Aehnliche Emporen in rund 4 Meter Höhe über dem Plattenboden hat der Wormser Sanct Petersdom und auch der zu Salzburg im Mittelalter gehabt, nimmermehr aber Emporen in der Höhe eines vierstöckigen Wohnhauses, nämlich in 16 Meter überm Kirchenboden, wie Dr. Schnerich in seiner Reconstruction angenommen; hierdurch wären dieselben für Orgel und Chorgesang total zweckwidrig gewesen. Auf der südlichen Empore hatte der von 1495 bis 1519 regierende Erzbischof Leonhardt von Keutschach ein Oratorium mit Orgel errichtet, auf der nördlichen stand ein oberer Altar und hier wird berichtet, dass Erzbischof Wolfgang Theodor von Raitenau die hölzene Balkendecke durch eine mit Steinwölbung habe ersetzen lassen. — Ungemein leicht hat es sich Dr. Schnerich gemacht, indem er beim Mangel von urkundlichen Belegen schreibt:[4]) „Die runden Thürme am Querhaus geben sich als Treppenthürme zu erkennen und lassen auf eine Emporen-Anlage schliessen.“ Der Sanct Laurentius und Johannes dem Täufer 1021 consecrirte Dom zu Merseburg in der Kirchenprovinz Magdeburg hat zu den Seiten der Chorvorlage zwei runde Treppenthürme von je 6 Meter 80 Centimeter Durchmesser und ebenso hat der Wormser Sanct Petersdom vier mächtige Rundthürme mit Steintreppen, keiner von allen diesen Thürmen bringt auf eine innere Empore, welche für uns auch am Salzburger Dome auf zwei schmale das Licht nicht wegnehmende Anlagen herabschmilzt, zu denen schlichte steinerne Wendeltreppen führten, wie solche bei den Lettnern des ganzen Mittelalters wahrzunehmen sind. — Schon im Jahre 1863 hat Architekt Dr. Wilhelm Lotz in Kassel auf Seite 429 des II. Bandes seiner Kunst-Topographie Deutschland's beim Salzburger Dome berichtet: „Den Chor mit Apsis und einen Theil des Querschiffes umgab eine Zwerggalerie“ und nun kommt 1891 Dr. Schnerich und zeichnet ebenda eine, selbstverständlich nicht begehbare Blendgalerie! — Der Kaiserdom Sanct Maria zu Speyer hat sowohl in seinem südöstlichen als auch im nordöstlichen sog. „Kohlenthurme“ je eine Quadersteintreppe mit vollem Mönche vom Plattenboden des Querhauses nach der unteren Zwerg- oder Arcadengalerie der Chorvorlage und diese offene ganz in der Mauerdicke liegende, aus Monolithsäulen, Sandstein-Architraven nebst Rundbögen bestehende Galerie stellt die horizontale Verbindung mit der ganz gleichen der Concha her, weiter hinauf auch die mit der oberen Arcadengalerie der Chorvorlage nebst der von mir nach eigenem Entwurf im Jahre 1868 neu erbauten ansteigenden Arcadengalerie des Ostgiebels (1689 durch die Franzosen unter Melac zerstört und seitdem nur als Nothconstruction bestanden), sowie derjenigen vom Querhause, endlich vom Dachraume des Hochschiffes. Hier hat man denn doch das directe gross-

---

[4]) Seite 110 der Mittheilungen der Central-Commission, Neue Folge 1891.

artige Vorbild der Rheinlande für die ganz gleiche Construction am ehemaligen Salzburger Dome romanischen Stiles, also gerade das hochinteressante Motiv am Prachtbaue unserer deutschen Kaiser nachgewiesen, was ja eben von mir behauptet worden ist.

Im Kreuzgange bei Sanct Maria und Erentrud der Benedictinerinnen auf dem Nonnberge besitzt Salzburg wohl die älteste auf uns gekommene Anlage dieser Art in Deutschland; der massenhafte Mauerbau mit seinen fensterartigen Oeffnungen nach dem Hofe, bedeckt mit gräthigen gurtelosen Kreuzgewölben, gestützt von Mauer-Halbsäulen mit Würfelkapitälen ohne Deckgesimse und Basen in schlichter Würfelform beweist, dass man am Sitze Salzburger Metropoliten bereits im Jahre 1050 eine heimische Bauschule besass und wahrlich nicht zu warten brauchte, bis 1122 regulirte Augustiner-Chorherren aus Sachsen kamen. Diese haben vom Jahre 1142 ab in Sanct Maria zu Seckau bei 18 Freistützen völlig unverständig mit den anderwärts üblichen Bauformen herum getastet, denn disharmonisch erscheinen zwei achteckige Pfeiler, zwölf Freisäulen, zwei Pfeiler mit je zwei Halbsäulen und zwei Pfeiler mit je vier Halbsäulen, was nimmermehr ein consequentes Bausystem für die flachgedeckte dreischiffige Basilika ohne Querhaus ist. Die rechtwinklige Archivolten-Umrahmung von Leisten mit Würfelornament wurde durch die Hirsauer Benedictiner-Bauschule bei der Ausführung ihrer Klosterkirche Sanct Maria von Paulinzelle zu Schwarzburg-Rudolstadt in der Erzdiöcese Mainz angewandt, von hier kam das Motiv zur Doppel-Stiftskirche Sant Pancratius in Hamersleben der Diöcese Halberstadt, um endlich beim Neubaue der Seckauer Stiftskirche copirt zu werden. Wie wenig wahrhaft schöpferisch die damaligen Augustiner Chorherren waren, beweist der Neubau von Sanct Zeno bei Reichenhall, wo sie im Jahre 1136 angesiedelt worden sind; der um diese Zeit errichtete und noch heute existirende einschiffige Chor mit seiner drei Rundbogen-Fenster enthaltenden halbrunden Apside ist das genaue Abbild vom romanischen Salzburger Domchore und zwar unter Wegfall der Arcadengalerien. Das 1141 gegründete Neustift an der Eisak bei Brixen unterstand bis zum Jahre 1227 kirchlich dem Metropolitan-Capitel in Salzburg und hier ist wahrzunehmen, dass die regulirten Augustiner-Chorherren bei ihrer Sa. Maria ad Gratias geweihten Hauptkirche einen oblongen Glockenthurm von der 12 Meter 40 Centimeter betragenden Breite des Mittelschiffes an der Westseite errichteten und damit bewiesen, dass sie selbst keine eigene Bautradition hatten, vielmehr die älteren Benedictiner-Kirchen Sanct Peter sowie Sant Maria und Erentrud auf dem Nonnberge in Salzburg zum directen Vorbilde genommen haben. Diese regulirten Augustiner-Chorherren haben sich hohe Verdienste um die Disciplin des Clerus und die Pflege des Gottesdienstes in der Salzburger Kirchenprovinz erworben, auf dem Gebiete der Baukunst errangen sie aber zu keiner Zeit die Führung und speciell beim Dome Salzburg's waren die grossen Fragen der Substanz des Monumentes bereits gelöst, als die frommen Theologen hier das Capitel einnahmen. Während in deutschen Landen die aufstrebenden Cistercienser mit ihren auf solide Gewölbe berechneten

kreuzförmigen dreischiffigen Basiliken erschienen, so wurde Sanct Maria zu Eberbach im Rheingaue der Erzdiöcese Mainz 1170 begonnen und 1186 bereits consecrirt und hielten die Augustiner-Chorherren der Salzburger Kirchenprovinz noch an den feuergefährlichen vergänglichen Holzbalkendecken fest und standen damit durchaus nicht auf der Höhe der Zeit. Erst mit dem Neubaue des dreischiffigen Langhauses der alten Pfarrkirche Sanct Maria Himmelfahrt, von 1583 ab Franciscaner-Klosterkirche, kommt endlich auch in Salzburg die monumentale Steinwölbung in's Bauprogramm und zur wirklichen Ausführung. Man bemerkt wiederum aber den Anschluss an die Rheinischen Gewölbebauten, es ist das gebundene romanische Pfeilerbasiliken-System der Dome von Speyer, Worms und Mainz, denn es entsprechen den drei quadratischen Mittelschifffeldern je sechs quadratische Gewölbefelder der Nebenschiffe. Das Material der Langhauspfeiler, der Hochschiffmauern, Gurtbogen und Diagonalrippen ist Nagelfluhe-Quaderstein und hieraus erklärt sich, ganz wie beim romanischen Salzburger Dome, die derbe Formengebung. Die fünf freistehenden Säulen von 1 Meter 20 Centimeter Durchmesser im spätgothischen Chore sammt ihren runden Kelchkapitälen, in welche die sechs, sieben und acht Gewölberippen einschneiden, sind ebenfalls aus Nagelfluhe hergestellt worden; wie auch der quadratische romanische Glockenthurm der Pfarrkirche zur allerheiligsten Dreifaltigkeit in der Salzburger Vorstadt Müllen aus dem gleichen Steinmateriale besteht. Die Entwürfe und Ausführung der Baupläne lagen in den Händen der deutschen einheimischen Werkleute, nur zu den Kirchenportalen rief man italienische Bildhauer und da diese an den leicht zu bearbeitenden Marmor gewöhnt waren, so veranlassten sie das Aufsuchen, Brechen und Bearbeiten des Untersberger Marmors sammt zierlicher Formengebung der Portale in und nächst Salzburg, so zu Sanct Zeno bei Reichenhall. Deutsche Kunst ist noch in Südtirol herrschend, denn Niemand wird die dreischiffige Liebfrauen-Hallenkirche zu Bozen in der Diöcese Trient Italienern zuschreiben, auch hier ist einzig das Löwenportal ihr Werk. In meinem Aufsatze über die Fürstpropstei-Kirche zu Sant Peter und Johannes dem Täufer in Berchtesgaden im 6. Hefte des XXIII. Bandes dieser Zeitschrift habe ich den vermeintlichen italienischen Einfluss bei den West-Doppelthürmen dahin klargestellt, dass die alte Construction romanischen Stiles nur aus einfarbigem Kälberstein-Marmor errichtet war und erst die bayerischen Architekten 1858—1860 beim völligen Neubaue beider Thürme deren obere Geschosse abwechselnd aus rothen und grauschwarzen Marmorschichten aufführten.

Das Benedictiner-Reichsnonnen-Kloster zu Essen an der Ruhr gehörte im frühen Mittelalter zur Diöcese Hildesheim der Kirchenprovinz Mainz (später nach Köln) und seine erstmals im Jahre 873 Sanct Maria und Gertrud geweihte Abteikirche besitzt zwei achteckige Treppenthürme am Westchore und zwar in den Pfeilerachsen der ehemaligen dreischiffigen Basilika. Wurden in Essen diese achteckigen Treppenthürme von Benedictinern erstellt, so kann es nicht auffallen, wenn dieselben Mönche ihre

eigene Ordenskirche zu Sanct Michael am Diöcesansitze des heiligen Bischofs Bernward (993—1022) in Hildesheim mit ebensolchen achteckigen Treppenthürmen an den Giebelseiten der beiden Querschiffe ausgestattet haben. Thatsache ist, dass diese Hildesheimer Treppenthürme sammt Emporen vom Anfange des XI. Jahrhunderts bei keinem späteren Benedictinerbau nachgeahmt wurden, offenbar deshalb, weil sich die Anlage als unpractisch erwiesen hatte. Dr. Schnerich möchte nun Glauben machen, dass Erzbischof Konrad I aus dem bayerischen Gechlechte von Abenberg (1106—1147) das von den kunstverständigen Benedictinern verworfene Baumotiv an die Salzburger Kathedrale gebracht, weil sein Biograph von Thurmbauten spricht, als ob damit nicht sehr wohl der obere Hochbau der Doppel-Westthürme gemeint sein könnte. Dazu kommt nach des Architekten Ferdinand von Quast vollberechtigtem Urtheile als sicheres Merkzeichen der Copie, dass diese stets bis auf die Details erfolgt, somit müssten die Salzburger zwei Querhaus-Thürme auch achteckig gewesen sein, während sie doch rund waren. — Wenn Dr. Schnerich 1891 schrieb: „Die Michaelskirche in Hildesheim war wahrscheinlich ursprünglich 5schiffig oder doch beantragt, was heute noch die 2 getheilten End-Arcaden der Seitenschiffe andeuten", so befindet er sich im Irrthum, denn schon im Jahre 1869 hat Architekt Friedrich Adler in seinem bereits erwähnten Aufsatze bei der Sanct Maria und Marcus Benedictiner-Abteikirche zu Mittelzell auf der Insel Reichenau die 2 getheilten End-Arcaden in beiden Querhäusern als ursprüngliche Anlagen nachgewiesen und dies für eine charakteristische Raumdisposition der romanischen Frühzeit erklärt. Ausser der erst im XII. Jahrhundert zu Toulouse, Dép. Haute-Garonne, erbauten Benedictiner-Abteikirche Sanct-Saturnin, kennen wir diesseits der Alpen zunächst nur die Hauptkirche des Apostelfürsten Sanct Petrus vom Jahre 1089 zu Cluny in Burgund als 5schiffige gewölbte Pfeilenbasilika und auf ihr basirt die im XII. Jahrhundert erbaute Sanct Peterskirche der Benedictiner-Abtei Kastel, Diöcese Regensburg, mit ihrem massiven Tonnengewölbe im Mittel- und ihren gräthigen Kreuzgewölben in den beiderseitigen doppelten Nebenschiffen. Die 2 quadratischen Thürme sind in Kastel ostwärts ausserhalb der 5 Kirchenschiffe aufgeführt und damit treten, wie beim romanischen Salzburger Dome, ihre verticalen Achsen weit auseinander. — Mit denkbar grösster Unbefangenheit hat Dr. Schnerich die Reconstruction der Krypta unter der Chorvorlage gezeichnet, indem er eine horizontale Steindecke über einem halbkreisförmigen Raume von 14 Meter Durchmesser annahm, als ob man im Mittelalter eiserne Blechträger-Balken gehabt, womit dies einzig auszuführen möglich wäre. Unsere alten Werkmeister haben nicht aus Laune unter dem 13 m weiten Chorraume des Freisinger Sanct Mariendomes eine 4 schiffige Hallenanlage geschaffen und sicher ist die Salzburger Domkrypta auch durch freistehende Säulen oder Pfeiler in mehrere gewölbte Schiffe abgetheilt gewesen, weil nur eben damit eine solide, den oberen Plattenboden aufnehmende Steindecke hergestellt werden konnte. Dr. Schnerich nahm ein Mittelschiff von 17 Meter Breite in den Pfeiler-

achsen an und gab dem Hochschiffe zwei Meter Mauerstärke, während die von 1025 ab erbaute Benedictiner-Abteikirche Heiligkreuz und Sanct Johannes der Evangelist zu Limburg an der Haardt in der Diöcese Speyer bei 13 Meter Achsenweite mit nur einem Meter ausgekommen ist, da wie dort waren planmässig horizontale Holzbalken-Decken ausgeführt worden. Bei der nachmaligen Einwölbung des Salzburger Langhauses wurden, gleich der Wiener Altlerchenfelder Pfarrkirche „Zu den sieben Zufluchten“ durch den Schweizer Architekten Johann Georg Müller, Strebebogen direct über den Quergurtbogen geschlagen und diese ragen denn auch stets auf den verschiedenen Abbildungen sowie dem Modelle im Museum Carolina-Augusteum[5]) als volle Strebemauern über die beiderseitigen Pultdächer, während Dr. Schnerich Strebebogen von 7½ Meter Spannweite gegen nur 2 Meter starke Umfassungsmauern gezeichnet hat, welch' minimales Widerlager geradezu eine technische Unmöglichkeit ist. —

Dr. Schnerich hat in seiner Reconstruction an der Salzburger Dom-Westseite zwei quadratische Thürme gezeichnet, welche auf Abseitenhöhe nach allen vier Himmelsrichtungen freistehen, eben nur in je einem Punkte an die Hochschiffmauer sich anlehnen und gleichzeitig weist er auf den Einfluss der romanischen Baukunst Sachsen's hin. Nun ist aber doch ein hoch hinaufragendes Glockenhaus zwischen den Fassadenthürmen das hauptsächlichste Charakteristicum der sächsischen Architektur, wie es ferner schon sehr frühzeitig Gepflogenheit wurde die Frontthürme im Obertheile in das Achteck überzuführen. Als mildernden Umstand für diesen grossen Irrthum kann angegeben werden, dass Dr. Schnerich auf Seite 43 des XVII. Bandes der Mittheilungen selbst zugesteht, nur in geringem Grade umfangreiche Studien an den verwandten Bauten gemacht zu haben.

Ich komme abermals zum Resultate, dass der romanische Dom des Erzbischofs von Salzburg deutsch und nicht italienisch im Bauprogramm nebst dessen Ausführung war, seine Kunstformen auf den Rhein und nicht nach Sachsen deuten und dass wir in der heutigen Erzdiöcese München-Freising zum Glücke noch die Kunstdenkmäler Sanct Maria-Frauenwörth im Chiemsee, Sanct Zeno bei Reichenhall sowie Sanct Peter und Johannes der Täufer zu Berchtesgaden, alle in Oberbayern, besitzen, welche nicht nur für das innere Bausystem, sondern auch für die äussere Gestaltung der ehemaligen Mutterkirche der Erzdiöcese Salzburg interessante und werthvolle Reste darbieten.

---

[5]) Siehe im XIII. Bande der Mittheilungen neue Folge den 1887 erschienenen Aufsatz über den alten Salzburger Dom vom K. K. Conservator V. Berger in Salzburg.

Italienische Gemälde in der Nationalgalerie zu London.

Kritische Notizen zum Katalog von 1898.

Von **Emil Jacobsen.**

Im Nachfolgenden werde ich theils diejenigen Gemälde erörtern, von denen ich eine vom Katalog abweichende Meinung hege, theils diejenigen, deren Bestimmung zwar haltbar, aber durch Angriffe namhafter Kritiker unsicher geworden ist. Ausser diesen Fällen erörtere ich nur solche Werke, zu deren vollerem Verständniss ich durch neue Beobachtungen glaube beitragen zu können. Auf die geschichtlichen und biographischen Ausführungen gehe ich nicht ein.

Mariotto Albertinelli. 645. Madonna mit dem Kinde. Das recht feine Bildchen steht Sogliani viel näher.

Andrea di Luigi (L'Ingegno). 1220. Madonna mit dem Kinde. Die Zuschreibung an L'Ingegno ist nichts weniger als sicher. Sie stützt sich nur auf die nicht unverdächtige Inschrift A. A. P. Von einem schwachen Schüler Perugino's oder Pinturicchio's.

Angelico (Fra Giovanni). 582. Anbetung der Könige. Schulwerk. Man vergleiche den blöden Ausdruck vieler der Figuren mit den fein charakterisirten Köpfen auf der ausgezeichneten Predella Nr. 663, Christus von Engeln, Propheten, Heiligen umgeben, das einzig sichere Werk von Angelico in der National Gallery.

Antonello da Messina. 1418. Der hl. Hieronymus in seiner Zelle. Nachahmung niederländischer Kunstweise. Noch mehr als der sehr vlämische „Salvator Mundi", Nr. 673, zeigt dieses Bild, in welch' hohem Grade Antonello von nordischer Kunst beeinflusst war. Dass es ihm mit Recht zugeschrieben wird, ist nicht zu bezweifeln. Man vergleiche es mit der Kreuzigung Nr. 1166, wo viele charakteristische Züge uns wieder begegnen. Auch das Colorit ist sehr bezeichnend für Antonello. Das Rothbraun im Mantel des Kirchenvaters kommt sowohl in der Kreuzigung, wie in dem Salvator Mundi vor. Unser Bild wurde schon von dem Anonimo Morelliano erwähnt.

Antonio Allegri da Correggio. 76. Christus im Oelgarten.

Copie nach dem Original bei dem Herzog von Wellington. Nach Venturi dürfte der Copist Lelio Orsi da Novellara sein.[1])

Giorgio Barbarelli. 769. Ein Ritter in Rüstung. Nicht Giorgione. Er ist eine Nachbildung des heiligen Liberale im Altarwerke von Castelfranco. — 1160. Anbetung der Könige. Schulwerk. Vielleicht von Cariani im Anschluss an Giorgione. — 930. Der Liebesgarten. Wird Schule Giorgione's genannt und ist in der That von einem Nachahmer des Meisters.

1173. Unbekannter Gegenstand. Auch Schule genannt, wird aber von Venturi als das einzig echte Werk Giorgione's in London und Hamptoncourt bezeichnet. Die thronende, männliche Gestalt hat in der That sehr viel von Giorgione. Das Bild ist voller Mystik und Poesie und steht dem Meister jedenfalls nahe.

Fra Bartolommeo. 1694. Maria mit dem Kinde. Ganz neue Erwerbung, noch nicht im Katalog. Maria hält das Christuskind, welches der kleine, vor ihm niederknieende Johannes liebkost, auf ihrem Schoosse. Fest zusammengefügte, schöne Gruppe, die vielleicht unter Raffael's Einfluss entstanden ist. Die Landschaft wie hingehaucht, zart und duftig. Im British Museum befindet sich eine Limoge-Emaille, welche dieselbe Gruppe mit noch einigen hinzugefügten Figuren aufweist. Schöne Erwerbung, um so wichtiger, als die Galerie früher keinen Bartolommeo besass. Leider schlecht erhalten.

Giovanni Bellini. Von den im Katalog angeführten neun Werken von Giambellino kann ich nur vier als echt bezeichnen:

189 Portrait des Dogen Loredano,
280 Madonnenbild (um 1490, bezeichnet).
726 Christus im Oelgarten,
1233 Pietà.

Nr. 726 gehört zu den Bildern, welche Bellini, beeinflusst von seinem Freund und Schwager Mantegna, im Anschluss an dessen Stil ausführte. Man vergleiche es mit Mantegna's: Christus im Oelgarten. Nr. 1417. Es ist kein Zweifel, dass Bellini hier sowohl in der malerischen Auffassung, wie in der Hoheit der Empfindung sein Vorbild übertrifft. Bewunderungswürdig ist die Behandlung der Atmosphäre, die magische Beleuchtung, die Perspective durch die hinteren Gewölkstreifen: man glaubt, in die Unendlichkeit hineinzuschauen.

In dem Skizzenbuch Jacopo Bellini's im British Museum befindet sich eine interessante Zeichnung von „Christus im Oelgarten“. Es ist möglich, dass die jungen Künstler sich an dieser inspirirt haben, obwohl sie ziemlich abweichend ist. Giambellino scheint jedenfalls aus der Zeichnung des Vaters die kauernde Stellung eines der Jünger genommen zu haben. Noch früher als dieses Bild dürfte die Pietà (das Blut des Er-

---

[1]) La Galleria Crespi in Milano. Note e raffronti. Milano. Hoepli. 1900.

lösers) Nr. 1233 sein. Aus der Seitenwunde des stehenden Heilands quillt ein Blutstrom, der von einem knieenden Engel aufgefangen wird. Ein häufig angewandtes, peinliches Motiv, doch erst vollkommen nervenaufreizend, wenn der Blutstrom, wie in einem Altargemälde von Moretto in Brescia, cascadenähnlich aus der Wunde stürzt. Einen merkwürdigen Gegensatz zu dieser hochtragischen Gestalt bilden die antikisirenden Reliefs an den Marmorschranken im Mittelgrunde. Auf einem derselben ein flötenspielender Satyr. Reminiscenzen aus den Zeichnungen des Vaters kommen in diesem Bilde auch vielfach vor.

Ich werde jetzt die fünf ihm mit Unrecht zugeschriebenen Werke besprechen, alle bedeutende Werke von ihm nahestehenden Meistern. 599. Die Gottesmutter mit dem schlafenden Kind auf ihrem Schooss. Meisterwerk des Basaiti im engen Anschluss an Bellini. Charakteristisch für Basaiti ist das schlafende kahlköpfige Kind, die Landschaft mit den dürren feingezeichneten Bäumen, der steinige Boden und der wie vom Winde gepeitschte Wolkenzug, welcher sich über das ganze Bild hinstreckt. Man vergleiche es mit dem hl. Hieronymus, Nr. 281, in unserer Galerie und man wird hier dieselben Bäume, denselben Wolkenzug und denselben steinernen Boden wiederfinden.[2]) Es ist jedoch meiner Ansicht nach nicht das einzige Bild von Basaiti, welches in unserer Galerie unter dem Namen Bellini's geht. Ich möchte das Gemälde Nr. 812, Landschaft mit dem Tod des hl. Petrus Martyr, ebenfalls für Basaiti in Anspruch nehmen. Auch dies Bild ist sehr unter dem Einflusse Bellini's, und zwar dessen späterer Zeit gemalt. Man vergleiche es mit dem eben erwähnten Bilde, sowie mit dem Hieronymus, Nr. 281. Wir finden hier dieselben dürren Bäume, denselben, theils steinigen, theils mit reicher Vegetation bedeckten Erdboden. Die Figürchen sind auch ganz auf dieselbe Weise gestaltet und bewegt. Es ist dasselbe satt-milchige, email-leuchtende Colorit. Auch hier zinnengekrönte Gebäude, wie fast immer in den Bildern unseres Meisters. Der luftige, durchsichtige Park mit den hohen dichtbelaubten Bäumen kommt freilich sonst bei Basaiti nicht vor. Diese Darstellung ist aber überhaupt ein Unicum in der italienischen Kunst dieser Zeit, und zwar von hohem Werth. Ich vermuthe, dass die Signatur „Johannes Bellinus" aus der Signatur „Basaitis" umgefälscht worden ist. Der Gesichtstypus des Martyr erinnert etwas an Rocco Marchoni. Das Bild hat aber sonst keine Verwandtschaft mit diesem Künstler, dem B. Berenson neuerdings das Bild zugeschrieben hat[3]). Wenn Heinrich Wölfflin dagegen in seinem geistreichen Werke „Die klassische Kunst" das Bild mit Gentile Bellini in Verbindung bringt, dann beruht dies gewiss auf einer Ver-

[2]) Ein bekannter englisch-deutscher Kritiker hat vor Jahren das Bild dem Catena zugeschrieben. Dass aber diese Zuschreibung bei unserer gegenwärtigen Kenntniss von Catena sich nicht aufrecht erhalten lässt, wird dieser Forscher gewiss jetzt selbst gern einräumen.

[3]) Mit einem Fragezeichen.

wechslung mit dem jetzt zu erwähnenden: St. Peter Martyr. 808. Dies Bildniss dürfte in der That von Gentile und nicht von Giovanni sein, worauf schon das für Gentile charakteristische dreieckige Ohr deutet. — 1440. St. Domenicus. Bezeichnet IOANIS BELLIN OP MDXV. Gleichfalls ein ausgezeichnetes Bildniss Gentile's. Das Gesicht und die übrigen Fleischtheile sind im Gegensatz zum Uebrigen ganz dünn gemalt, wodurch der Ausdruck noch mehr vergeistigt erscheint. Das Datum ist später aufgesetzt und auch die Signatur ist falsch oder umgeändert. — 1455. Die Beschneidung. Ein vorzügliches Exemplar der Doppelserie von Gemälden aus der Schule Giovanni Bellini's, die theils die Beschneidung, theils die Präsentation im Tempel darstellen. Wie mehrere dieser Bilder trägt auch dieses die Signatur Bellini's. Das Bild, früher im Besitze des Earl of Carlisle, wurde von Crowe und Cavalcaselle als das Original Bellini's für die Beschneidung gehalten; mit Unrecht, denn es ist zweifellos ein frühes Werk des Vincenzo Catena, was die Vergleichung mit dem noch früheren in der Galerie zu Padua zeigt.

Noch nicht im Katalog aufgeführt ist ein unter Nr. 1606 ausgestelltes echtes Frescogemälde: Madonna mit dem Kinde. Die in monumentaler Haltung ruhig sitzende Gottesmutter hält das nackte Christuskind, über das sie schützend ihre grossen guten Hände gelegt hat, auf ihrem Schooss. Maria trägt einen bläulich schimmernden, über den Kopf gezogenen Mantel und ein rothes Unterkleid. Der Hintergrund ist auch roth. Das Colorit also sehr einfach. Interessant durch die Seltenheit venetianischer Frescowerke. Wohl um 1480—90. Geschenk von Lady Layard.

Benvenuto da Siena. 909. Thronende Madonna mit Heiligen und Engeln. Dies Altargemälde zeigt viele Analogieen mit dem später zu erwähnenden Altarwerke eines Zeitgenossen, Matteo da Siena. Seine Typen haben jedoch im Vergleich mit diesem Meister einen mehr kränklichen Ausdruck. Wie gewöhnlich bei den Sienesen ist das Kind bekleidet. Die Engel blicken kokett seitwärts, während sie bei Matteo voll und gerade aus dem Bilde herausschauen. Goldgrund. Der Kopf Maria's übermalt. Datirt 1479.

Francesco Bissolo zugeschrieben. 631. Frauenportrait. Nicht Bissolo, auch nicht Bartolommeo Veneto, wie behauptet wurde, sondern vielmehr von einem Schüler Palma Vecchio's.

Boccaccio Boccaccino. 806. Die Kreuztragung. Dies Bild, welches sich früher in San Domenico de' Frati Osservanti in Cremona befand, wurde schon von dem Anonimo Morelliano als ein Werk Boccaccino's erwähnt. Die Zeichnung ist roh, das Colorit hart und bunt. Da jedoch die Gesichtstypen, die Formen der Gewandungen und speciell auch die der Landschaft für Boccaccino charakteristisch sind, wage ich nicht mit Frizzoni die Autorschaft des Cremonesers zu leugnen, sondern möchte es vielmehr als ein noch unreifes Jugendwerk bezeichnen. Basaiti hat uns

ein noch roheres hinterlassen, welches sich jetzt in der Alten Pinakothek zu München befindet.[4])

Bono da Ferrara. 771. Der hl. Hieronymus. Nach Werken dieses Meisters wird man sich in Ferrara vergebens umschauen. Er ist auch nur durch seine Geburt an diese Stadt geknüpft und gehört als Schüler Pisanello's in die Schule von Verona. Das Bild ist bezeichnet: BONVS FERARIENSIS PISANI DISIPVLVS. Es zeigt tiefe, leuchtende Färbung und feine Naturstimmung. Bemerkenswerth der liegende Löwe von einer für diese Zeit ungewöhnlichen Naturbeobachtung.[5])

Allessandro Bonvicino, Moretto genannt. 299. Bildniss des Conte Sciarra Martinengo.[6]) Eines der bedeutendsten Portraits Moretto's und der italienischen Kunst überhaupt. Ein vortreffliches Bildniss Moroni's hängt nebenan. Man hat hier Gelegenheit, die mehr bürgerliche Portraitkunst des Bergamasken mit der aristokratischen Moretto's zu vergleichen. — 1025. Bildniss eines italienischen Edelmannes. Dieses Portrait hätte man wohl ebenso wie das Bildniss im Palazzo Rosso zu Genua und jenes in der Münchener Galerie dem Moroni gegeben, wenn es nicht das Datum 1526 trüge, was die Autorschaft Moroni's ausschliesst.[7])

Paris Bordone. 637. Daphnis und Chloe. Coloristisches Meisterwerk hohen Ranges. Die Gesichtszüge beider Figuren zeigen einen feinen giorgionesken Schnitt. Man beachte die merkwürdig vornehm-schöne Farbenharmonie zwischen dem tief violettgrauen Unterkleid Chloe's und der dunklen rothen Sammetdraperie, worunter das nackte Knie in satter, leuchtender Emailfarbe erscheint. — 674. Portrait einer jungen Frau. Ganz schlicht in der Auffassung, aber von erstaunlicher Pracht der Farben. Die Carnation schimmert in pfirsichartigen und zartrothen Tinten, das rothe, vom Silberglanz des Lichtes gestreifte Seidenkleid strahlt mit dem tief-milden Glanze, der unter den Edelsteinen dem Rubin eigen ist. Ueber dem milchig weissen Busen, der sich lebenswarm erhebt, ein Hauch von röthlichen Tönen. Das Bildniss stellt ein Mitglied der Brignole-Familie aus Genua dar. Ein ähnliches, wenn auch nicht auf derselben Höhe stehendes Portrait befindet sich in der Galerie Brignole-Sale im Palazzo Rosso zu Genua.[8]) Feinheit in geistiger Beziehung wie bei Lotto oder Moroni darf man bei Paris Bordone nicht suchen. Er ist ein italienischer

---

[4]) Vergl. meinen Aufsatz: Ueber einige italienische Gemälde in der alten Pinakothek. Repert. 1897.

[5]) Stammt aus der Coll. Costabili. Bono hat in den Eremitani, sowie auch für Lionello d'Este gemalt.

[6]) Oder auch, wie der Katalog vermuthet, des Giacomo Gromo di Ternengo.

[7]) Man vergleiche meine Bemerkungen hierüber in meinem Aufsatz über die Münchener Galerie. Repert. 1897.

[8]) Siehe meinen Artikel über diese Galerie im Archivio Storico dell' Arte 1897.

Rubens, ohne die Grösse und das mächtige Temperament des Niederländers, aber mit ähnlichen Tendenzen. Das Portrait ist bezeichnet: PARIS B
O

Ambrogio Borgognone. 779—80. Familienbildnisse. Die beiden Gemälde mit Männern und Frauen in scharfem Profil sind Bruchstücke einer Kirchenfahne, die früher in der Certosa zu Pavia aufbewahrt wurde. Sie sind auf Seide, die auf Holz befestigt ist, gemalt. Ein drittes Bruchstück: Gottvater darstellend, soll sich im Besitze des Cav. Molteni zu Mailand befinden. Nach Vergleichung mit einigen Altarflügeln im Castello zu Mailand dürften diese Gemälde dem vorleonardischen Frühwerke Boltraffio's näher als dem Borgognone stehen. Ebenso wie bei Foppa und Borgognone (wir kommen hierauf zurück), so hier zwischen Borgognone und Boltraffio kann die Aehnlichkeit zwischen Meister und Schüler leicht täuschen.

Michelangelo Buonarroti. 790. Grablegung Christi. Unvollendet. — 809. Maria mit dem Kinde mit dem kleinen Johannes und Engeln. Unvollendet. Beide als Werke Michelangelo's bezweifelt. Meiner Ansicht nach sind jedoch beide echte, noch unter dem Einflusse Ghirlandajo's stehende Frühwerke Buonarroti's. Die Gründe für die Echtheit der Grablegung hat Frizzoni sehr richtig auseinandergesetzt; ich schliesse mich seinen Ausführungen vollkommen an.[9]) Das Madonnenbild zeigt aber dieselbe Farbenbehandlung wie die Grablegung, wenn auch diese zum Theil in Oel, während jenes ganz in Tempera gemalt ist; es zeigt dieselbe Behandlung der Körper und Gewandformen. Weder Dom. Ghirlandajo, noch Fr. Granacci, noch Bugiardini können hier in Frage kommen. Die centrale Gruppe ist ganz plastisch gedacht und konnte nur im Gehirn eines Bildhauers entstanden sein. Man beachte die machtvolle Körperdrehung der herrlich geschlossenen Gestalt der Gottesmutter, die ganz besonders michelangelesk ist. Die breiten Gesichtstypen in Nr. 809 mit ihrem für den Künstler charakteristischen Zug in's Uebermenschliche sind noch mehr in Michelangelo's Art als die an Ghirlandajo anklingenden Typen in Nr. 790. Das Bild erscheint in jedem Punkte unvollendet und theilweise nur untermalt. Dies gilt besonders von den beiden Figuren links, an denen das Fleisch in grünlichem, die Gewänder in weisslichem Ton präparirt sind. Wenn der Meister das Bild fertig gemalt hätte, dann würde man gewiss nicht mehr die Schärfe vermissen, die wir im Tribunabilde bewundern.

Die Gründe für das Unvollendetsein der Gemälde lassen sich unschwer erkennen. Aus keinem der Entwürfe konnte etwas in michelangeleskem Sinne ganz Befriedigendes herauskommen. Das Tribunabild in den Uffizien zeigt, was in dieser Periode das Ideal Michelangelo's war: die festgeschlossene Composition. Das viele Unvollendete auf dem Wege

[9]) Gustavo Frizzoni. Arte Italiana del Rinascimente. Milano 1891. S. 263.

bei Michelangelo und Leonardo ist eben das Abzeichen eines ringenden Geistes. Kleinere Geister mögen den Widerspruch realisiren, das Halbgelungene zu vollenden.

Antonio Canale, Canaletto genannt. Dem Antonio Canale werden zwölf Gemälde zugeschrieben; von diesen möchte ich drei hervorheben: 127. Die „Scuola della Carità", 135. Landschaft mit Ruinen, 937. Die Schule des San Rocco. Die Figuren vielleicht von einer anderen Hand (G. B. Tiepolo?). Antonio Canale hat sich bekanntlich zwei Jahre in England aufgehalten. Danach sollte man glauben, dass das unter seinem Namen gehende Bild, Eton College, Nr. 942, von seiner Hand wäre. Aber es steht nicht auf der Höhe seiner Kunst.

Besser erscheint das andere, auch in England ausgeführte Bild: „Interior of the Rotunda at Ranelagh in London." Doch möchte man dies flüchtig hingeworfene Architekturbild auch lieber einem Nachahmer zuschreiben. Dagegen würde allerdings die Inschrift streiten, welche sich dem Kataloge zu Folge früher auf der Rückseite des im Jahre 1850 mit neuer Leinwand versehenen Bildes befand: „Fatto nel anno 1754 in Londra per la prima ed ultima volta con ogni maggior attenzione ad istanza del Cavalier Hollis padrone mio stimatiss — Antonio del Canal detto il Canaletto". Antonio kam nach London im Jahre 1746 und hielt sich da zwei Jahre auf. Dass er 1754 wieder in London ist, dies ist, so viel ich weiss, sonst nicht beglaubigt. Die übrigen Bilder gehören Bernardo Bellotto oder seiner Werkstatt an. Auch Bellotto soll sich einige Zeit in London aufgehalten haben.

Paolo Caliari, Paolo Veronese genannt. Dem Paolo Veronese werden nicht weniger als zehn Gemälde zugeschrieben. Ich kann jedoch nur eines als vollkommen eigenhändiges Werk anerkennen. Es ist dies die grosse Leinwand Nr. 294: Die Familie des Darius vor Alexander Es ist seinen besten Schöpfungen zuzurechnen, wenn es auch nicht eine so exclusive Stellung im Werke Veronese's einnimmt, wie Rumohr meint. Es wurde für ein Mitglied der Familie Pisani gemalt. Mehrere der Fieuren sollen Bildnisse dieser Familie darstellen. Im Jahre 1857 wurde gs vom Conte Vittor Pisani für 360,000 Lire erworben. Von den übrigen Gemälden hat die Weihe des hl. Nikolaus, Bischofs von Myra, den grössten Anspruch auf Eigenhändigkeit. Es war früher in San Niccolo de' Frari zu Venedig. — Die Anbetung der Könige, Nr. 268, scheint mir für den Meister zu grau im Ton. — St. Helena, Nr. 1041, ist ein vorzügliches Werk der Schule. Es geht auf einen Stich von Raimondi zurück, welchem wahrscheinlich eine Zeichnung von Raffael zu Grunde liegt. Auch die vier grossen Allegorien, welche im Jahre 1891 von dem Earl of Darnley[10]) gekauft wurden, scheinen im grossen Ganzen von Gehülfen und Schülern

---

[10]) Früher im Besitze der Königin Christina von Schweden und in der Galerie Orleans. Siehe Pietro Caliari, Paolo Veronese, S. 382.

ausgeführt zu sein, wenn auch die nachbessernde Hand Veronese's hier und da wahrnehmbar erscheint.[11])

Vittore Carpaccio. 750. Thronende Madonna mit dem knieenden Dogen Giovanni Mocenigo, Johannes dem Täufer und St. Christophorus. Die Madonna zeigt nicht den Typus Carpaccio's. Es ist nicht sicher, dass Carpaccio 1478, in welchem Jahre, durch die Pest veranlasst, das Votivbild angefangen sein muss (wenn es auch erst 1485 vollendet wurde), schon als Maler thätig war. Es ist jedenfalls wenig wahrscheinlich, dass er so früh vom Dogen selbst eine Bestellung auf ein Kolossalgemälde erhielt. Der Herausgeber Vasari's (Ed. Lemonnier VI) giebt irrthümlich 1493 als das früheste Datum für die Thätigkeit Carpaccio's an. Die Ankunft St. Ursula's in Köln ist bekanntlich MCCCCLXXXX Me Septembris datirt. Die breit sich ausdehnende Thalebene erinnert an den Lehrer Carpaccio's, Lazzaro Bastiano[12]), dem das Bild neuerdings zugewiesen worden ist. Der knieende Doge bringt die herrlichen Portraitgestalten Gentile Bellini's in Erinnerung. Es ist merkwürdig, dass alle Figuren in diesem Bilde reliefartig in einem Plan angebracht sind.

Andrea del Castagno. 1138. Die Kreuzigung. Das für ihn jedenfalls zu schwache Bild erinnert nur im Allgemeinen an seine Art.

Vincenzo Catena. 234. Knieender Ritter betet das von der Gottesmutter getragene Christuskind an. Das Bild wurde früher dem Giorgione zugeschrieben und es bekundet in der That die mächtige Einwirkung dieses Meisters auf den ursprünglich eckigen und trockenen Trevisaner. Die Landschaft ist ganz in Giorgione's Stil. Der das Pferd haltende Diener ist auch sehr giorgionesk. Maria mit dem Kinde zeigt dagegen den Uebergangsstil: während das an Bellini's Frühstil erinnernde Kind noch ganz quattrocentistisch erscheint, ist der Typus Maria's, wenn auch nicht die Einwirkung des reiferen Stils Bellini's verleugnend, so doch breiter in den Formen, lässiger und freier in der Haltung, was auf den Einfluss Giorgione's, Tizian's und Palma Vecchio's deutet. Der „Shepherd“ in Hampton Court war vielleicht ursprünglich eine Studie (oder vielmehr Copie) nach Giorgione von Catena. Man vergleiche diesen Kopf mit dem des jungen Schildknappen, welcher das Pferd hält.[13]) — 694. Der hl.

---

[11]) Der grösste Theil der in den Galerien als Werke des Meisters ausgestellten Bilder sind Erzeugnisse seiner Werkstatt oder sehr productiven Schule. So möchte ich z. B. in der Galerie zu Turin jetzt nur das Gastmahl bei Simeon als wesentlich eigenhändiges Werk betrachten.

[12]) Nach den archivalischen Untersuchungen des Pietro Paoletti ist Lazzaro der Lehrer und nicht, wie man früher annahm, der Schüler Carpaccio's.

[13]) B. Berenson hat in seinem Artikel: „De quelques copies d'après des originaux perdus de Giorgione“, Gazette des Beaux-Arts 1897 II S. 267 u. f. sehr richtig nachgewiesen, dass ein David mit dem Kopfe Goliath's in der Kaiserlichen Gemäldesammlung zu Wien eine alte Copie nach Giorgione ist. Der Kopf David's zeigt aber, wie Berenson selbst einräumt, identische Züge mit dem Hirtenknaben

Hieronymus in seiner Zelle. Von diesem feinen Bilde befindet sich eine Replik im Städelschen Institut zu Frankfurt a. M.

Cimabue. Thronende Madonna, von Engeln umgeben. Das Bild zeigt denselben Stil wie die dem Cimabue zugeschriebenen Altarwerke in St. Francesco zu Assisi, in St. Maria Novella, in der Akademie zu Florenz und im Louvre. Es ist aber nicht von dem Meister der drei erstgenannten Gemälde, sondern, wie auch das Altarbild im Louvre, von einem Schüler und Nachahmer desselben. Aber ist jener Künstler Cimabue? Es ist nicht der Ort hier, diese Streitfrage zu erörtern. Nur die Bemerkung sei gestattet: wenn wir dem Cimabue alle die ihm traditionell gegebenen Gemälde nehmen um sie Duccio oder einem Anderen zuschreiben, wo sollen wir dann die Werke suchen, welche Dante bewogen haben, ihn neben Giotto zu erwähnen?

Francesco del Cossa. 597. St. Vincentius Ferrer. Das Mittelstück zu den von mir in der Zeitschrift für bildende Kunst erwähnten und reproducirten, jetzt in der Brera zu Mailand befindlichen Flügeln. Es zeigt ganz denselben Charakter wie diese Gemälde, deren eigenthümlichen Stil ich dort eingehend analysirt habe. Die Predella zum Altarwerke befindet sich in der vaticanischen Galerie.

Dosso Dossi. 640. Anbetung der Könige. Schulwerk, wahrscheinlich von dem Bruder Battista Dossi. — 1234. Muse mit einem Dichter. Erinnert etwas an seine Art, steht aber bei Weitem nicht auf der Höhe des Meisters.

Duccio di Buoninsegna. Vier Gemälde sind diesem Meister zugeschrieben, wovon nicht weniger als drei echt erscheinen. Es sind dies: 1330, Transfiguration, 1140, Christus den Blinden heilend, 1139, die Verkündigung. Dies letzte ein Theil seines Hauptwerkes in Siena, ein anderer in der Berliner Galerie. Von diesen drei Gemälden sind die beiden erstgenannten neue Erwerbungen. Das grössere Triptychon: 566 Madonna mit dem Kinde, Propheten und Heiligen steht ihm auch ganz nahe. Nach Siena dürfte demnach die National Gallery der Ort sein, wo Duccio am reichsten vertreten ist.

Ferraresische Schule. 1062. Reiterschlacht. Dies merkwürdige Bild scheint von einem Schüler Ercole Roberti's gemalt zu sein. Es bildet ein Verbindungsglied zwischen ihm und Dosso Dossi. Eigenthümlich die glühend tiefrothe Weinfarbe in den Trachten, sowie das emailartig leuchtende Weiss der Pferde; auch die blassrothe Luft mit den tiefblauen Wolkenstreifen ist zu bemerken.

Gaudenzio Ferrari. 1465. Die Auferstehung. Es ist dasselbe Bild, welches sich früher in der Galerie Scarpa di Motta di Lavenza befand. Es wurde 1895 beim Verkauf dieser Galerie in Mailand erworben.

---

in Hampton Court. Wenn wir also dieses Bild dem Giorgione zuschreiben, dann müssen wir annehmen, dass der Meister sich selbst copirt hat.

Sandro Filipepi, Botticelli genannt. Unter den sieben Gemälden, die dem Botticelli in der National Gallery zugeschrieben werden, sind jedenfalls zwei von unanfechtbarer Echtheit. — 915, Mars und Venus, dürfte nicht viel später entstanden sein als die Geburt der Venus und gehört noch in die Zeit, wo die graziösen Dichtungen Polizian's die Phantasie des Künstlers befruchteten.[14]) Das andere Gemälde, Nr. 1034, ist ein Meisterwerk aus seiner von Savonarola beeinflussten, tiefernsten, letzten Periode.[15]) Die Malerei, die er früher betrieben hat, erscheint ihm jetzt fast als Sünde und Teufelswerk; wenn noch gemalt werden darf, dann müssen es Predigten sein, so leidenschaftlich, wie sie aus Savonarola's Munde klingen. Und in dieser Art sind die Erzeugnisse seines letzten Jahrzehnts, die wir ihm oder der Werkstatt des kranken Meisters zuschreiben müssen, wenn sie auch rein künstlerisch den heiteren Werken früherer Zeit nicht ebenbürtig sind. Mit grösster Wahrscheinlichkeit kann noch das Bildniss eines jungen Mannes (Nr. 626) dem Meister selbst angewiesen werden. Es war früher irrthümlich dem Masaccio zugeschrieben. Die Behandlung des Haares, die Form der Lippen deuten auf Botticelli. — 275. Maria mit dem säugenden Kinde, Johannes als Jüngling und ein Engel. Die Composition dürfte auf Botticelli zurückgehen, die Ausführung besten Falls nur zum geringen Theile. Das Gesicht der Madonna mit den hart gezeichneten Zügen, die hässlichen Formen des Christuskindes können wir dem feinen Meister nicht aufbürden; höchstens hat er den Engel rechts zugefügt. — 782. Madonna mit dem Kinde. Nur als Werkstattwiederholung zu betrachten. — 916. Ruhende Venus mit Amorinen. Schulwerk. Eine geringere Variation dieser Darstellung im Louvre. — 1126. Krönung Maria's. Das merkwürdige Bild macht beim ersten Anblick den Eindruck, als ob es archaisirenden Tendenzen entsprungen wäre, so sehr erinnert es an Orcagna und Fiesole. Andererseits weist es durch seine neue Raumauffassung über seine eigene Periode hinaus und greift den höchsten Errungenschaften des kommenden Jahrhunderts vor. Die Ausführung zeigt den Botticelli'schen Stil, aber in einer vergröberten Weise, die den Meister selbst ausschliesst. Ein Mitschüler von Botticelli bei Verrocchio, der sich der grösseren Begabung unterordnete und von ihr verwendet wurde, hat wahrscheinlich das von Botticelli angefangene Bild vollendet. Aber wer war dieser Künstler? Man hat an

---

[14]) Es war wahrscheinlich das Vorbild für die ähnliche Darstellung von Piero di Cosimo in der Berliner Galerie. Fritz Knapp lässt unentschieden, welches von beiden Werken als Vorbild für das andere gedient hat. Es ist jedoch unwahrscheinlich, dass ein Werk des jüngeren und geringeren als Vorbild des älteren und grösseren Genius gedient hat.

[15]) Wie schon aus der in mystischem Predigtstil gehaltenen Inschrift oben im Bilde hervorgeht, ist es im Jahre 1500 gemalt. Die drei Pilgergestalten, die im Vordergrunde des Bildes von Engeln in leidenschaftlicher Weise umarmt und geküsst werden, sollen aller Wahrscheinlichkeit nach Savonarola, Domenico Buonvicino di Pescia und Sylvestre Maruffi darstellen.

Botticini gedacht, indem man diesen wenig bekannten Künstler mit dem Bode'schen Meister des Rossi-Altars identificirte. Aber ist Botticini identisch mit diesem Meister? Der Vergleich mit dem Altarwerke im Palazzo municipale zu Empoli, dem einzigen authentischen Bilde, überzeugt nicht. Dies Gemälde ist um 1490, also später gemalt. Die Draperieen der Engel zeigen einen anderen Stil. Dagegen ergiebt der Vergleich mit dem in unserer Galerie unter der Benennung Toscanische Schule sich befindenden Ruccellai-Altar von dem eben erwähnten Bode'schen Rossi-Meister eine entschiedene Verwandtschaft mit unserem Bilde.[16]) Man vergleiche namentlich die Engelstypen. Auch der grünliche Ton im Fleisch kommt wieder in unserem Bilde zum Vorschein. Vasari erwähnt das Bild ausführlich und schreibt es mit hohem Lobe Botticelli zu. Was die Ausführung betrifft, that er es ohne Zweifel mit Unrecht, was die Idee und die Anlage anbelangt, wahrscheinlich mit Recht.[17]) Hier ist wirklich Etwas erstrebt und zum Theil erreicht, was man nicht einem untergeordneten allievo zutrauen kann. Wohl hatte man schon früher göttliche Erscheinungen in die Luft der Andachtsbilder hineingemalt, das will sagen, man hatte auf den blauen oder goldenen Hintergründen figürliche Darstellungen mehr oder weniger perspectivlos gemalt. Erst in diesem Bilde hat der Himmel sich wirklich aufgethan und über seinen Kopfe blickt man hinauf in die heiligen Regionen der Seligen bis zu dem Empyreum empor. In neun concentrischen Ringen hat die ganze „milizia santa“ Platz gefunden: Patriarchen, Apostel, Evangelisten, Märtyrer, heilige Jungfrauen und Schaaren der Engel. Das Ueberraschende ist die Mächtigkeit der Raumauffassung. Vielleicht zum ersten Male in der italienischen Kunst hat ein Maler einen Raum geschaffen, der in allen drei Dimensionen gleichsam mit einem Hauch von Unendlichkeit erfüllt ist. Die Linien des Horizonts verlieren sich in's Unbegrenzte; man glaubt, das ganze Mittelitalien vor sich zu haben. Doch ist nur die Arnoebene, wenn auch in ihrer ganzen Breite dargestellt. Links das stolze Florenz mit seinen Zinnen, Kuppeln und Thürmchen, rechts das bescheidene Prato. Ich glaube nicht, dass die Aeusserung Leonardo's, dass Botticelli „tristissimi

---

[16]) Unter den diesem Meister zugeschriebenen Bildern hat die Verherrlichung Maria's im Louvre eine auffallende Verwandtschaft mit dem Tobiasbilde der florentinischen Akademiesammlung. Der Engel unten zeigt z. B. ganz denselben Gesichtstypus wie der junge Tobias; auch der weiche Faltenfluss kommt im Louvrebilde vor. Das Florentinerbild zeigt aber eine ganz andere Originalität des Entwurfs, eine ganz andere Frische und Poesie, auch eine feinere Hand. Dies macht es schwierig, an denselben Autor zu denken.

[17]) Dass Vasari den Namen Botticelli mit dem Botticini's verwechselt hat, ist ganz unwahrscheinlich. Das Bild wird nicht flüchtig erwähnt. Er verweilt länger dabei als vielleicht bei irgend einem anderen Bilde. Es ist unmethodisch, seine Angaben zu annulliren dadurch, dass man sie auf einer Verwechselung beruhen lässt, so lange die Möglichkeit nicht ausgeschlossen ist, dass Botticelli auf irgend eine Weise Antheil an dem Bilde gehabt haben kann.

paesi“ malte, buchstäblich zu nehmen ist. Seine flüchtige, ja mitunter nur andeutende Weise hat wohl dazu den Anlass gegeben. Die Landschaft hier ist einem grossen Meister würdig. Sie steht hoch über dem, was der Meister des Rossi-Altars in seinen Bildern in Berlin und London geleistet hat. Wie vollkommen sind nicht die Luft- und Linienperspective, wie leuchtend ist nicht das Colorit, wie fein im Ton, wie duftig und leicht hinschwindend in den letzten Perspectiven. Einer unserer scharfsinnigsten Kunstkritiker hat das Stifterbildniss mit Rosellino's bekannter Büste des Matteo Palmieri verglichen und daraus die Richtigkeit von Vasari's Behauptung in Bezug auf den Besteller erkannt. Ich glaube dagegen, dass man nicht allzuviel Gewicht auf den Umstand legen darf, dass das Bildniss jünger erscheint als die Büste.

Palmieri wurde als Ketzer angeklagt. Man kennt das Schicksal, welchem die bösen Figuren auf den Altarbildern jener Zeiten ausgesetzt waren. Fromme Gläubige haben auch hier den Kopf des Ketzers, ja sogar den seiner unschuldigen Frau auf das Grässlichste misshandelt. Mit dem Vergrösserungsglase sieht man noch deutlich die Spuren von der ehemaligen Durchlöcherung der beiden Köpfe mit scharfen Instrumenten. Die Uebermalung, welche die beiden Köpfe ganz bedeckt, macht nothwendiger Weise jünger, indem sie nicht all den feinen Runzeln und Unebenheiten, welche eben das Alter charakterisiren, nachgeht, sondern ausglättend verfährt, weshalb sie ja auch immer von dem grösseren Kunstpublicum als kosmetisches Mittel geschätzt worden ist. Es liegt demnach kein zwingender Grund vor, das Gemälde in eine Zeit zurückzudatiren, in der Botticelli nicht reif genug war, eine solche Composition zu entwerfen. Meines Erachtens kann es gut um 1470, ja selbst etwas später entstanden sein.

Fiorenzo di Lorenzo. 1103. Maria mit dem Kinde, Heiligen und Engeln. Charakteristisch für Fiorenzo sind die stark geschwungenen Augenbrauen und Augenlider, die harten Umrisse und die rohen Farben. Die Ausführung steht jedoch nicht ganz auf der Höhe des Meisters. Wahrscheinlich eine Werkstattwiederholung.

Vincenzo Foppa. 729. Anbetung der Könige. Ein Hauptwerk dieses bahnbrechenden Meisters, sehr verwandt mit der Beweinung Christi in der Berliner Galerie. Das reiche, tiefgehaltene Colorit zeigt überwiegend rothe und gelbe Töne. Das Licht fällt wie Goldstaub auf das Bild, was ihm einen mystischen Schimmer verleiht. Eine ähnliche Lichtwirkung in einem kleinen Bilde in der Lochis-Galerie.[18]) Die Maria hat viel Aehnlichkeit mit der Jungfrau auf der Verkündigung in der Borromeogalerie, welche in die Spätzeit des Meisters gehört. Dies Bild galt sonst für ein Gemälde des Ambrogio Borgognone, dessen Werke mit den Spätbildern seiner Lehrer sehr verwandt sind.[19])

---

[18]) Vergl. meinen Aufsatz: Die Galerie Lochis. Repert. 1896.

[19]) Auch Frizzoni giebt diese Verkündigung dem Foppa.

Francesco di Giorgio. 1682. Maria mit dem Kinde. Die Jungfrau, mit einem Rosenzweig in der Rechten, promenirt mit dem kleinen, fein gekleideten Christkind, welches einen Korb mit Rosen trägt. Goldgrund. Eigenartige, zartempfundene Darstellung. Ob nicht eher von Neroccio? Stimmt gut mit der Predella in den Uffizien. Neue Erwerbung, noch nicht im Katalog.

B. Fungai. Ohne Nr. Heilige Familie mit einem Heiligen. Die Sieneser haben ihre alten Gewohnheiten spät abgelegt. So ist unser Bild noch auf Goldgrund, wenn es auch im XVI. Jahrhundert gemalt erscheint. Geliehen von Mr. George Salting. Die Galerie besitzt noch ein anderes Bild von dem Sienesen, Nr. 1331, ein spätes, von Perugino beeinflusstes Werk.

Domenico Ghirlandajo. 1230. Portrait einer jungen Frau. Nicht Ghirlandajo, wahrscheinlich von Bastiano Mainardi. — 1299. Portrait eines Jünglings. Erscheint jetzt des Meisters ganz unwürdig. Auch ist es schwierig, zu entscheiden, ob dies durch Uebermalung verdorbene Bildniss einmal sein Werk war. — Ohne Nr. Bildniss der Costanza de Medici. Sehr fesselnd, von ungewöhnlicher, poetischer Auffassung und grosser Feinheit der Zeichnung und des Colorits. Es ist bezeichnet: GHOSTANZA DE MEDICIS IOAN FRANCISCHVS DOMINI FRANCICIDE GHAETANIS VXOR. Von der Autorschaft Ghirlandajo's bin ich jedoch nicht überzeugt. Es hat einen ganz besonders poetischen Charme, der den Portraits Ghirlandajo's sonst nicht eigen ist.

Ridolfo Ghirlandajo. 1143. Kreuztragung. Frühwerk von prachtvollen glühenden Farben. Eine unmittelbare, sinnliche Farbenfreude ist ausschliesslich erstrebt; der späteren Entwickelung des Colorits, die darauf ausging, auch die Farben in den Dienst der Composition zu stellen und durch dieselben Raum zu schaffen oder Luft in's Bild hineinzubringen, steht der Künstler noch fern. Man hat von dem Einflusse Leonardo's gesprochen; mir scheint der Einfluss Perugino's noch deutlicher. Man bemerke z. B. die beiden behelmten Köpfe nahe dem Johannes. Ridolfo malte das Bild um 1506 für das Haus Antinori. 1504—1505 war Perugino in Florenz. Vasari, welcher das Bild ausführlich beschreibt, erzählt, dass darin Bildnisse seines Vaters und mehrerer seiner Freunde vorkommen.

Niccolo Giolfino. 749. Bildnisse der Giusti-Familie von Verona, auf der einen Seite die männlichen, auf der anderen die weiblichen Mitglieder. Hat ursprünglich als Predella gedient. Ist kein sicheres Werk Giolfino's. Vielleicht von Michele da Verona oder von einem ihm verwandten Künstler.

Girolamo dai Libri. 748. Madonna mit dem Kinde und der hl. Anna. In diesem prachtvollen Bilde erinnern die Gesichtstypen Maria's und Anna's an seinen Freund Morone, die musicirenden Engel dagegen an Carotto. Eigenthümlich für den Künstler ist die ganze duftige Anordnung

des Bildes: die mit leuchtenden Früchten prangenden Citronenbäume, das goldene Gitter, durch dessen Oeffnungen Rosen hervorgucken, die hoheitsvolle Landschaft, die feine Luft. Das Bild ist bezeichnet: HIERONYMVS A LIBRIS F.

Girolamo da Treviso. 623. Thronende Madonna von Heiligen umgeben. Der Künstler ist verwandt theils mit Garofalo, theils mit Bagnacavallo und anderen Ausläufern der Francia-Schule. Alle diese Künstler haben das gemeinsame Schicksal, zu ihrer Verderbniss unter den Einfluss der römischen Schule zu kommen. Das Bild von Girolamo wird von Vasari „la migliore delle cose sue" genannt. Es ist bezeichnet: IERONIMVS . TREVISIVS P. Die farbige Copie einer Zeichnung von Baldassare Peruzzi wird auch dem Girolamo da Treviso zugeschrieben. Wahrscheinlich mit Unrecht. Die Copie scheint von einem schwachen Nachfolger Mazzolino's oder Dosso's zu sein.[20])

Benozzo Gozzoli. 591. Der Raub der Helena. Wahrscheinlich Fragment eines Cassone. Die Autorschaft Gozzoli's ist bezweifelt worden. Es kann jedoch ein sehr frühes Bild unter dem Einflusse Angelico's sein. — 283. Thronende Madonna mit Engeln und Heiligen. Charakteristisches Bild des Meisters, urkundlich beglaubigt und auch von Vasari erwähnt. Der Contract für das Bild ist vom 23. October 1461 datirt. Es gehört aber in seine beste mittlere Zeit und ist nur wenige Jahre später als seine Fresken im Palazzo de' Medici (Riccardi) zu Florenz gemalt.

Ercole Grandi. 73. Bekehrung Pauli. Nicht von Grandi, sondern von einem Anderen, von Dosso und Mazzolino beeinflussten Ferraresen. — 1119. Thronende Madonna mit Heiligen. Ein Hauptwerk des Meisters. Die malerischen Ausschmückungen am Throne zeigen den Einfluss Ercole Roberti's, während das Figürliche auf die Costa-Francia Schule hinweist. Das Bild erinnert in seiner Decorationsweise an die dem Francesco Bianchi zugeschriebene thronende Madonna im Louvre. In seinem Artikel: Il maestro del Correggio (L'Arte 1898) giebt Venturi dieses Bild, das er früher als einen Pellegrino Munari betrachtete, einem Michele Mazzola. Dieser arbeitete zusammen mit seinem Bruder Pier Ilario. Von den beiden Künstlern dürfte das Bild in der Parma-Galerie, bezeichnet: OPVS DE MAZOLLIS sein.[21]) Die Lünette zum Londoner Bild befindet sich bei den Erben Lombardi in Ferrara.

---

[20]) Ein Bild von Girolamo da Treviso jun. befindet sich unter dem Namen Orazio Gentileschi im Palazzo Bianco zu Genua. Ich habe das Bild (hl. Familie mit Franciscus und Katharina Tondo), in meinem Aufsatz: La Galleria Brignole Sale Deferrari, erwähnt, ohne damals den Autor nennen zu können. Archivio St. dell' Arte 1896. Reproduction S. 116. Man vergleiche es mit der „Heiligen Familie", auch mit der Katharina (namentlich diese beiden Heiligen), die vor einigen Jahren mit der Samml. Doetsch zu London versteigert wurde. Reproduction Arch. St. dell' Arte 1895. S. 405.

[21]) Auch das Bild in Berlin, welches Venturi vor einigen Jahren in seinem

Jacopo Landini. 580. Altarwerk in vielen Abtheilungen. Die Hauptdarstellung zeigt Johannes den Evangelisten, wie er von Gott Vater in den Himmel emporgehoben wird. Dies geschieht in der handgreiflichsten Weise, indem Gottvater ihn an den beiden Handgelenken erfasst und mit Gewalt in die Höhe zieht. Das Altarwerk ist nicht bezeichnet. Die Verwandtschaft mit Taddeo Gaddi, dem Lehrer Landini's, spricht für die Richtigkeit der Zuschreibung.

Bernardino Lanini. 700. Die heilige Familie. In diesem hervorragenden Werke steht er seinem Lehrer Gaudenzio Ferrari sehr nahe. Das Christkind ist mit einer geringen Aenderung einer Schöpfung Gaudenzio's nachgebildet. Es ist bezeichnet: „Bernardinus Effigiabat 1543". Ein sehr ähnliches Werk in Borgosesia (in der Nähe von Varallo) ist 1539 datirt.

Liberale da Verona (zugeschrieben). Der Tod Dido's. Wahrscheinlich Fragment eines Cassone. Architektonische Details weisen schon auf Verona hin. Auch möchte ich es, wenn auch nicht Liberale selbst, doch seiner Schule zuschreiben. Einige Figuren erinnern an Dürer.

Bernardino Licinio. 1309. Bildniss eines jungen Mannes. Es ist bezeichnet: STEPHANVS NANI. ABAVRO XVII. MDXXVIII LYCINIVS. P. Wichtig durch die Bezeichnung, indem sie uns erlaubt, eine Reihe in anderen Sammlungen sich befindender männlicher Bildnisse dem Licinio zuzuschreiben.

Fra Filippo Lippi. 589. Die Maria, sitzend, das Christkind mit einem Engel. Ob nicht eher ein Jugendwerk Botticelli's? Der herbe Zug im Gesichte der Jungfrau und des Engels passt besser zum Schüler als zum lebensfrohen Meister. Dem Fraten gehört es jedenfalls nicht. Von Fra Filippo besitzt die Galerie die schadhafte „Vision St. Bernardo's" (Nr. 248) und „die Verkündigung", sowie auch das Pendant hierzu, Johannes der Täufer, von sechs Heiligen umgeben, schöne Frühwerke, welche für Cosmo de' Medici gemalt wurden.

Filippino Lippi. Dem Meister sind nicht weniger als sieben Gemälde zugeschrieben, wovon ihm aber in Wirklichkeit nur zwei zukommen. Diese sind: 293, Maria mit dem Kinde und den seitwärts knieenden Hieronymus und Domenicus. Grosses Altarwerk, für die Ruccellai-Familie gemalt. Mit seinen tiefgehaltenen Farben und Tonwirkungen weicht es

---

Artikel im Jahrbuche der K. preuss. Kunstsammlungen (Band VIII, 87) als Pellegrino Munari bestimmte, giebt er jetzt dem Francesco Bianchi. Es hat diese Benennung auch früher getragen. Die steifen Gestalten auf diesem Bilde haben in der That einige Verwandtschaft mit den Figuren auf der grossen Kreuzigung in der Galerie zu Modena, die von Venturi jetzt auch dem Bianchi zugeschrieben wird. Anderseits hat es auch sehr viel von Pellegrino. Die beiden Modenesen waren in der That sehr verwandt. Es scheint mir jedoch, dass die Anconen in Ferrara, in San Pietro, in Modena und in Berlin dieselbe Hand zeigen. Man vergleiche daraufhin die drei Gestalten des hl. Hieronymus.

von Filippino's übrigen Arbeiten etwas ab; vielleicht von Lionardo beeinflusst. — 927. Anbetender Engel. Schönes Fragment aus einer Anbetung des Kindes. Hat gelitten. Das Fragezeichen auf dem Namensschilde ist ganz unberechtigt und sollte entfernt werden. Die ihm mit Unrecht zugeschriebenen Bilder sind folgende: 592, Die Anbetung der Könige, 1033, Die Anbetung der Könige. Beide Bilder stehen Botticelli viel näher. — 598, St. Franciscus in Glorie. Datirt AD MCCCCXCII. Von einem Schüler Filippino's oder Botticelli's, vielleicht von Rafaellino del Garbo. — 1492, Maria mit dem Kinde und dem kleinen Johannes. Von einem Schüler Botticelli's mit Anklängen an Filippino. — 1124, Anbetung der Könige. Von einem Schüler Filippo Lippi's oder Botticelli's. Das Gemälde hat eine gewisse Stilähnlichkeit mit den beiden Gemälden, die den Tod Lucrezia's und Virginia's darstellen, im Palazzo Pitti und im Louvre. Es gehört wie Nr. 1492 in die Gruppe von Bildern, die von B. Berenson mit dem Namen Amico di Sandro bezeichnet worden ist.

Lorenzo di San Severino. 249. Die Vermählung der hl. Katharina. Es hat zwei Maler dieses Namens gegeben. Von dem älteren sind uns Fresken von alterthümlichem Stil im Oratorium von San Giovanni Battista in Urbino um 1416 bekannt. Von dem jüngeren besitzen wir Gemälde in Pausolo und in Sarnano, 1481 und 1483 datirt. Von diesem jüngeren ist unser Gemälde, wie uns der Künstler selbst mittheilt, in dem er sich in der Signatur LAVRENTIVS II nennt. Er zeigt in der Behandlung der Carnation eine auffallende Aehnlichkeit mit dem schon in der Mitte des Jahrhunderts wirkenden Niccolo Alunno. Auch dem Fiorenzo di Lorenzo scheint der unselbständige Meister manchen Zug entlehnt zu haben. Ob das Crivellische im Bilde zufällig ist oder auf eine Bekanntschaft mit den Werken dieses Meisters zurückgeführt werden kann, muss ich dahingestellt lassen. Werke von Crivelli waren nicht selten in Umbrien. [22])

Lorenzo Lotto. Drei ausgezeichnete Bilder besitzt die Galerie von diesem Meister. 699, Bildnisse von Agostino und Niccolo della Torre. 1105, Bildniss des apostolischen Protonotarius Juliano. Es sind Seelengemälde ersten Ranges, das letztere ist zugleich von seltener Distinction. Das interessanteste Werk hier ist jedoch: 1047. Eine Familiengruppe. Indem Lotto uns das Gegenwärtige zeigt, öffnet er die Perspective in die Vergangenheit, so dass unwillkürlich die Schicksale der dargestellten Personen ein Interesse für uns bekommen. Eine junge Frau und ein alternder Mann sitzen an einem Tisch zusammen. Die Kinder spielen. Was uns fesselt, das ist die tristezza, die über den beiden Hauptpersonen ruht und durch den Contrast mit den fröhlich spielenden Kindern noch erhöht wird. Lotto war kein discreter Maler. Er hat sicherlich gegen Wunsch und Wissen der Dargestellten etwas verrathen, was diese am liebsten nicht blosstellen wollten und war es auch nur das Shakespeare'sche:

[22]) Vergl. Crowe und Cavalcaselle, History of Painting III. S. 113.

„Crabbed age and youth cannot go together“. Lotto war Seelenforscher. Unbeirrt von Lob und Tadel musste er dem Zuge seiner Natur folgen, ebenso wie Rembrandt es in einer anderen Richtung thun musste, als er sein flammendes Bild, die sogenannte Nachtwache, schuf.

Sebastiano Luciani. 1. Die Auferweckung des Lazarus. Bekanntlich in Concurrenz mit Raffael's Transfiguration gemalt; also eine Hauptaction des Künstlers, die seine ganze Meisterschaft zeigen sollte. Er hat hier versucht, eine Synthese zu geben, die das Beste, was Venedig und Rom geschaffen hatte, vereinigen sollte. Das Colorit mit seinem funkelnden Grau, mit seinem in Orange schimmernden Roth, mit seinem gelbbraun wie Bronce leuchtenden Nackten ist ganz venezianisch, der Kopf Christi ist giorgionesk. Dagegen trägt die ganze Composition das Gepräge Michelangelo's, ja einzelne mächtige und unheimliche Gestalten scheinen auf Zeichnungen von ihm zurückzugehen. Endlich hat er trotz seiner Feindschaft Raffael unendlich viel entlehnt. In gewisser Hinsicht ist die Gestalt Christi in dieser Position unübertroffen. Der Körper von den edelsten Verhältnissen. Die Haltung frei, sicher, voller Mündigkeit. Die Gewandung in grossen Linien ihn umfliessend, ihm eine edle, einfache Würde verleihend. Mit der erhobenen Linken scheint er die Natur zu beschwören, mit seiner ausgebreiteten Hand die Kraft zu sammeln, welche die ausgestreckte Rechte gegen Lazarus leitet. Sie scheint von dem ausgestreckten Zeigefinger auf den todten Körper hinüberzufunkeln. Michelangelo's Gewölbefresco in der Sixtina ist hier sein Vorbild gewesen. Leider hat Sebastiano den Effect dieser gut gedachten Gestalt und damit den Effect des ganzen Bildes durch einen scheinbar kleinen, in Wirklichkeit aber verhängnissvollen Fehler verdorben: Statt die Figur Christi ganz gegen Lazarus gerichtet zu lassen, giebt er ihr eine Drehung nach vorn gegen das Publicum. Trotz aller Hoheit der Erscheinung macht Christus den Eindruck eines Schauspielers auf der Bühne, der an Beifall gewöhnt ist und denselben erwartet. Rembrandt ist in seiner Radirung auch theatralisch, doch ist er dieser Pose entgangen. Die knieende Figur vor ihm (Magdalena) zeigt einen Gestus, der bei dem Meister häufig wiederkehrt, nämlich die gegen die Brust steif ausgestreckte Hand. Das Bild wurde bekanntlich in den Jahren 1517—1518 in Rom für Giulio de' Medici gemalt. Es wurde neben der Transfiguration von Raffael öffentlich ausgestellt und beide Bilder gewannen ihr Publicum. Vasari theilt mit, dass Michelangelo ihm bei der Ausführung des Gemäldes behülflich war. Ein Brief von Sebastiano giebt uns darüber Kunde, dass Michelangelo eben, als das Bild angefangen wurde, Rom verliess. Dass Sebastian Zeichnungen des Meisters benutzt hat, lässt sich nicht nachweisen. Die beiden Röthelzeichnungen im British Museum sind gewiss nicht von Michelangelo, vielmehr Studien von Sebastian nach dem Meister.[23]) Das Bild ist bezeichnet: SEBASTIANVS · VENETVS FACIEBAT.

---

[23]) Dies ist auch die Ansicht Wickhoff's. Siehe seinen Aufsatz: Ueber

— 20. Portraits von Sebastiano und dem Cardinal Ippolito de' Medici. Diese Portraitgruppe scheint stark von Raffael's Portrait von Leo X im Palazzo Pitti beeinflusst zu sein. Sie befand sich einmal in der Borghese-Galerie und wurde da dem Raffael zugeschrieben. Die Portraitfiguren hielt man früher für Borgia und Macchiavelli. — 24. St. Agatha oder Frauenbildniss als St. Agatha. Die Vermuthung, dass dies Gemälde mit dem von Vasari erwähnten Giulia Gonzaga identisch ist, ist eine ganz willkürliche. Vasari nennt jenes Bildniss eine pittura divina, sagt aber kein Wort davon, dass die Giulia als Agathe dargestellt wurde. Wenn überhaupt ein Frauenbildniss, dann ist gewiss eine Signora Agatha, aber keine Giulia dargestellt. Das Portrait von Giulia Gonzaga entstand auch nach Vasari in Fondi, während unser Gemälde der Inschrift nach in Rom gemalt worden ist. Endlich würde das hohe Lob Vasari's unserem Bildniss gegenüber nicht sehr gerechtfertigt erscheinen. Sebastiano hat viel schönere Portraits gemalt. Eigenthümlich sind die vorherrschenden grünlichen Tinten. Die Dame ist grün gekleidet und in der Carnation treten grünliche Reflexe stark hervor. Bezeichnet: F. SEBASTIANV . VEN . FACIEBAT . ROME. — 1450. Die heilige Familie. Wurde im Jahre 1895 von dem Earl of Northbrook erworben. Stark von Michelangelo beeinflusst, ja sogar möglich, dass eine seiner Zeichnungen dem Bilde zu Grunde liegt. Der feurige Kopf des Stifters erinnert doch noch an Giorgione.

Zenobio Macchiavelli. 586. Thronende Madonna von Engeln umgeben. Es stimmt nicht mit seinen Bildern in Pisa, Dublin und Dijon. Einfluss von Benozzo Gozzoli ist jedoch sichtbar und es hat jedenfalls Schulverwandtschaft mit Macchiavelli. Dessen Werke sind selten. Ein bezeichnetes Gemälde von ihm befindet sich im Museo Civico zu Pisa, früher in St. Croce in Fossa Banda.[24]) Ein anderes bezeichnetes Bild in der National Gallery of Ireland. Ein drittes Bild, welches sich früher im Louvre befand, ist jetzt im Museum zu Dijon.[25])

Francesco Mantegna. 639. Noli me tangere. 1106. Auferstehung Christi. Imitationen Andrea Mantegna's. Die Typen ohne Grösse, Alles kleinlich behandelt, während die Auffassung des Meisters, selbst wo er klein malt, gross bleibt. Mit welchem Rechte werden sie übrigens Francesco zugeschrieben? Keine authentischen Werke vom Sohne Mantegna sind uns erhalten; und es hat viele Nachahmer Mantegna's gegeben.

Martino da Udine. 778. Thronende Madonna mit Heiligen. Von

---

einige italienische Zeichnungen im British Museum, Jahrbuch der kgl. preuss. Kunstsammlungen, 1899.

[24]) Siehe meinen Aufsatz über das Museo Civico in Pisa. Repertorium 1895.

[25]) Das letzte handwerksmässig ausgeführte Bild mit seinen rohen, bäuerischen Gestalten wurde mit Recht von der Louvre-Galerie entfernt. Auch in Dijon ist es nicht sehr geschätzt, denn es ist dunkel aufgehängt.

Pellegrino gewiss nicht. Eher dürfte Frizzoni Recht haben, wenn er das Bild Giovanni da Udine dem Aelteren zuschreibt.

Matteo di Giovanni. 1155. Himmelfahrt Maria's. Grosses Altarwerk, das ich schon in Verbindung mit einem alten Bilde von Benvenuto da Siena erwähnt habe. Am schönsten die Reigen von Mädchenengeln, deren offene kindliche Gesichtchen an zeitgenössische umbrische Künstler, wie Bonfigli und Bartolommeo Caporali erinnern. Das Colorit bunt, aber voll von frohem Glanze und festlicher Heiterkeit. Die Draperie in feinen, dichtzusammengepressten Falten. Die Bewegung des hl. Thomas übertrieben und caricaturenhaft. In unserer Galerie werden noch ein kleines Ecce Homo (Nr. 247) und ein hl. Sebastian (Nr. 1461) dem Matteo zugeschrieben.

Melozzo da Forli. 755. Rhetorik. — 756. Musik. Diese merkwürdigen Darstellungen gehörten, wie bekannt, zu einer Serie von Gemälden, welche ursprünglich den Bibliotheksaal im Schlosse zu Urbino schmückte. Zwei andere sind in die Berliner Galerie gekommen. Die drei übrigen sind verschollen. Die Zuschreibung ist öfters angefochten worden. So möchten Crowe und Cavalcaselle, wie bekannt, nicht an Melozzo denken. In der Vorrede zu seinem neuen kritischen Werke: „La Galleria Crespi in Milano“ giebt Venturi die beiden Bilder in London dem Justus van Gent. Streng genommen erwähnt er nur die Portraitköpfe; da aber die Bildflächen keinerlei Unterschied in der Technik aufweisen, kann nur von einem Autor die Rede sein. Auf die Annahme Venturi's näher kritisch einzugehen, muss ich hier verzichten. Die neue und zugleich sehr entwickelte Oel-Technik hat gewiss sehr viel Niederländisches. Es ist jedoch anzunehmen, dass Melozzo und Justus van Gent in sehr nahe Beziehung kamen und sehr viel von einander gelernt haben. Vielleicht wird Venturi ein anderes Mal durch eine eingehende Vergleichung mit der Communion der Apostel aus San Agathe, jetzt in der Pinakothek zu Urbino, seine Behauptung näher begründen. Es ist aber nicht nur die wahrhaft virtuose Behandlung der Oeltechnik, das tiefgestimmte, prachtvoll-ernste Colorit, was uns in diesen Bildern überrascht. Auch die Freiheit und leichte Grazie der Composition (italienische Eigenschaften) und das stark entwickelte Raumgefühl ist für die Periode bemerkenswerth.[26]) In letzterer Hinsicht kann nur Piero della Francesca mit dem Meister unserer Bilder verglichen werden. Bei der Vollendung der Technik befremdet es, dass die Hände so unvollkommen gezeichnet sind. Charakteristisch für den Künstler erscheint die Bildung der Hände zwischen dem Daumen und dem Zeigefinger. Siehe die rechte Hand der Rhetorik und die linke der Musik. Das ist ein Zug, der bei Melozzo befremdet und in seinen Bildern sonst nicht bemerkbar ist.

---

[26]) Giovanni Santi erwähnt: „Melozo — der's in Perspective so weit gebracht.“

Die Throne sind plump und massiv aufgebaut und drücken centnerschwer auf den Boden. Sie kommen bei Melozzo's schwachem Schüler Palmezzano wieder vor. Der Schüler fand es leichter, solche Aeusserlichkeiten sich anzueignen, als den tiefen geistigen Gehalt in den Bildern seines Meisters.[27])

Michele da Verona. 1214. Die Begegnung Coriolanus' mit Volumnia und Veturia. Sehr richtig bestimmt. Das Eckige in den Bewegungen der Figuren, das Rechtwinkelige der Arm- und Beinstellungen ist charakteristisch für den Schüler des Domenico Morone. Auch die Landschaft stimmt mit dem grossen Gemälde in der Brera.

Mailändische Schule. 1052. Bildniss eines jungen Mannes. Es kann, glaube ich, mit einiger Wahrscheinlichkeit dem Bartolommeo Veneto zugeschrieben werden. Es zeigt eine ähnliche Technik, denselben Schnitt, denselben Geschmack in der Costümirung, wie mehrere von den ihm neuerdings zugeschriebenen Bildnissen. Das in feine Falten gelegte Hemd kommt z. B. im Crespi-Bildniss ganz ähnlich vor. — 1300. Maria mit dem Kinde. Schule Cesare's da Sesto würde gewiss hier die richtige Benennung sein. — 1438. Haupt Johannes des Täufers. Nach der Behandlung des Haares und nach der Form des Ohres wahrscheinlich von Martino Piazza. Es trägt das Datum MDXI II KL. FEB.

Girolamo Mocetto. 1239. Der Bethlehemitische Kindermord. 1240 dasselbe. Nr. 1239 ist von gelassenster Ruhe, Nr. 1240 macht den Versuch, dramatisch zu wirken. Das Letztgenannte erscheint also als eine verbesserte Ausgabe von Nr. 1239. Gehören sie, wie der Katalog annimmt, als Flügel zu demselben Triptychon, dann zeugen sie von einer sehr geringen Phantasiethätigkeit des Autors. Nr. 1239 trägt die Inschrift:

HEROT
EMO-
MOCETO
P.

Bartolommeo Montagna. 802. Maria mit dem Kinde. 1098. Maria mit dem Kinde. Frizzoni bezweifelt die Autorschaft Montagna's, was das Bild Nr. 802 betrifft und möchte es eher dem Speranza zuschreiben. Nr. 802 zeigt aber die für Montagna charakteristische farben-

---

[27]) Der Umstand, dass die Bilder theils auf Piero, der wahrscheinlich Melozzo's Lehrer, theils auf Palmezzano, der sein Schüler war, hinweisen, dürfte für die Annahme sprechen, dass Melozzo der Autor ist. — Ausser den Bildern in der Londoner Galerie und denen in Berlin nennt der Katalog noch ein Bild im Besitze der Königin, sowie eines im Palazzo Barberini zu Rom (nach Schmarsow von Justus van Gent). Dass diese Gemälde der Serie angehören, wird aber von Frizzoni in Abrede gestellt (Arte Italiana del Rinascimento, pg. 293). Die Annahme des Katalogs wurde schon bei Morelli ausgesprochen (Kunstkritische Studien III, pag. 49).

reiche Landschaft mit den käseartig durchlöcherten Felsen, die immer in seinen Gemälden vorkommen. Auch die Figuren zeigen den Stil des Meisters. Man vergleiche das Madonnenbild, welches in dem Burlington Fine Arts Club ausgestellt war. Reproducirt im Archivio Storico dell' Arte 1895. Eher dürfte das nicht angefochtene Bild Nr. 1098 im Typus der Madonna dem Speranza nahekommen.

Domenico Morone. 1211, 1212. Tourniere. Wahrscheinlich Decorationsstücke, die für ein Möbel bestimmt waren. Sie stimmen gut mit dem Hauptwerk bei Crespi. Ihm oder jedenfalls seiner Schule gehören auch Nr. 1135 und Nr. 1136.

Giambattista Moroni. 742. Bildniss eines Rechtskundigen. Eine seiner durchgeistigsten Schöpfungen, die das vielbewunderte Bildniss eines Schneiders (Nr. 697 in unserer Galerie) weit übertrifft. Ueber der Epidermis der Hauch des Lebens. Die feinen aristokratischen Hände verdienen in ihrer Construction und Beseelung ein Studium für sich. Nach dem feinen, grauen Ton seiner zweiten und besten Periode angehörend.[28]) — 1022, 1316. Bildnisse italienischer Edelmänner. Das erste Bildniss, wahrscheinlich ein Mitglied der Familie Fenaroli von Brescia darstellend, befindet sich schon längere Zeit in der Sammlung, während das andere eine verhältnissmässig neue Erwerbung ist. Die schlanke, nervige Gestalt ist voll zurückgehaltener Energie. Das Colorit silbertönig. Es ist zu bewundern, wie frei und luftig die Figur steht, ungeachtet, dass dicht hinter ihr eine als Ruine dargestellte graue Marmorwand sich erhebt. Mit diesem Bildniss ist Nr. 1316 sehr verwandt. Die dunkel gekleidete, hohe vornehme Gestalt tritt aus silbergrauem Grunde hervor. Solche Hintergründe sind charakteristisch für den Meister und kommen fast in allen seinen Bildnissen vor. Hier deutet die ziemlich schwere, röthliche Carnation auf die Frühperiode des Meisters. — 1023. Bildniss einer italienischen Dame. Auch Frühwerk, noch unter dem Einflusse Moretto's. Hellgrauer Hintergrund, wie auch bei dem Bildnisse eines Geistlichen Nr. 1024. Die Frau trägt ein hochrothes Atlaskleid. Durch Licht- und Schattenspiel wird aber dieser Farbe das Schreiende genommen. Silberströme gleiten hin und her, welche die Harmonie mit Carnation und Hintergrund wieder zu Stande bringen. Ein anderes Farbengefühl bekundet sich hier als bei den Modernen, wo das Hochrothe in der Regel hervorschmettert wie ein Trompetenstoss, sodass man Auge und Ohr zuhalten muss. Siehe z. B. Millais „Beefeater“ in unserer Galerie.

Niccolo da Foligno. 1107. Die Kreuzigung. Charakteristisch ist das scharf Rothe im Verein mit weissen Lichtern in der Carnation. Aehnliches haben wir bei Lorenzo da San Severino, der vielleicht von Niccolo beeinflusst ist, bemerkt. Bezeichnet: Nicolai fulginans MCCCCLXXXVII.

---

[28]) Vergleiche meinen Aufsatz: „Die Gemälde der einheimischen Malerschule zu Brescia.“ Jahrbuch der kgl. preussischen Kunstsammlungen, 1896.

Andrea Orcagna. 569. Krönung Maria's mit anbetenden Engeln und Heiligen. 570—578. Neun zu diesem Altarwerk gehörige Tafeln. Das imposante Altarwerk, eines der umfangreichsten, welches das Trecento uns hinterlassen hat, wurde von den Herren Francesco Lombardi und Ugo Baldi erworben, welche dasselbe mit der von Vasari erwähnten „tavola assai grande... l'Incoronazione di Nostra Donna" darstellend, von Orcagna für St. Pietro Maggiore in Florenz ausgeführt, identificirten. Die Direction der National Gallery, sich der Meinung dieser Herren anschliessend, erwarb es 1857. — Das sehr beachtenswerthe Altarwerk, welches von einem Nachfolger Giotto's, der in der That dem Orcagna nicht fern steht, ausgeführt worden ist, hat vor den Augen der neueren Kritiker keine Gnade gefunden. Auch ich finde nicht, dass die Ausführung dieselbe feine Hand bekundet, welche das Paradies in St. Maria Novella gemalt hat. Andererseits glaube ich, dass man zu weit geht, wenn man das Altarwerk ausserhalb jedes Verhältnisses zu Orcagna stellt. Es ist sehr möglich, dass es identisch ist mit der von Vasari in St. Pietro Maggiore erwähnten Ancona. Auch kann der Aretiner Recht haben, wenn er Orcagna als den Künstler annimmt, das will ja nur sagen: dass es aus seiner Werkstatt hervorgegangen ist. Vasari erwähnt das Altarwerk in Verbindung mit Arbeiten, die Orcagna zusammen mit seinem Bruder Bernardi (oder besser Nardi, Lionardi) in Florenz ausführte: „Fece nella chiesa dei Servi della medesima città, pur con Bernardo, a fresco, la capella della famiglia de' Cresci; e in San Pier Maggiore, in una tavola assai grande, l'Incoronazione di Nostra Donna; e in San Romeo, presso alla porta del fianco, una tavola. Similmente egli e Bernardo suo fratello insieme dipinsero a fresco etc. . . ."

Giovanni Orioli. 770. Bildniss des Lionello d'Este, Marquis von Ferrara. Dass er Lionello d'Este gemalt hat, beweist noch nicht, dass er Ferrareser ist, wie es der Katalog anzunehmen scheint.[29]) Ich habe in Ferrara kein Bild von ihm gesehen. Dass er ein Schüler von Vittore Pisano war, ist wahrscheinlich. Jedenfalls scheint eine Medaille des Meisters dem Portrait zu Grunde gelegen zu haben. Bezeichnet: OPVS IOHANI'S ORIOLI.

Jacopo Palma. 636. Das Bildniss eines Dichters (?). Gehört zu den schönsten Menschendarstellungen der Renaissance. Noch Frühwerk, wie der Einfluss Giorgione's bekundet. In der Formbehandlung Aehnlichkeit mit dem Portrait in München. Das Bildniss wurde früher dem Tizian zugeschrieben. Ein „Salvator mundi", mit dem Kopftypus des Bildnisses übereinstimmend, befand sich vor einiger Zeit in der Collection Giustiniani-Barbarigo zu Padua.[30]) Der Lorbeerhain als Hintergrund, das Buch, um

[29]) Ein Pietro di Francesco degli Orioli (thätig 1489) war aus Siena.

[30]) Vielleicht identisch mit der auch sehr verwandten Halbfigur Christi in der Renaissance-Ausstellung Berlin 1898.

welches ein Rosenkranz sich windet, deuten auf einen Dichter. Das Werk ist leider nachgedunkelt.

Baldassare Peruzzi. 218. Anbetung der Könige. Nach seiner bekannten Zeichnung in Chiaroscuro, die früher in der Galerie ausgestellt war. Der Katalog vermuthet in dieser Copie das Gemälde zu besitzen, welches Girolamo da Treviso nach jener Zeichnung für G. B. Bentivoglio verfertigte. Das Gemälde hat jedoch einen durchaus ferraresischen Charakter und scheint, wie schon erwähnt, von einem schwachen Nachahmer des Mazzolino oder Dosso gemalt zu sein. Die Zeichnung wurde öfters copirt. Das Gemälde Girolamo's soll verloren gegangen sein. Die Portraitähnlichkeit zwischen den drei Königen und Tizian, Raffael und Michelangelo habe ich nicht entdecken können.

Francesco Pesellino. 727. Die Dreieinigkeit. Man glaubt in diesem Bilde die Trinità zu erkennen, die Pesellino nach Vasari für die Kirche St. Jacopo in Pistoja malte. In einer Note corrigirt Milanesi dies und erklärt, dass das Bild für die Kirche „della Congregazione de' preti di Santissima Trinità" gemalt wurde. (Vergl. Tolomei, Guida da Pistoja S. 97.[31]) Morelli, der im Bilde den Stil Pesellino's nicht erkennt, schlägt einen anderen Künstler, Piero di Lorenzo da Prato vor. Dazu wurde er wahrscheinlich verleitet durch eine, von Milanesi, wie es scheint, irrthümlich gemachte Mittheilung, dass Piero zusammen mit Francesco eine Trinità für die Kirche desselben Namens in Pistoja arbeitete. Es scheint im Gegentheil urkundlich festgestellt, dass Piero mit der Trinità nichts zu thun gehabt hat.[32]) Das Bild scheint mir stilistisch von Fra Filippo abhängig zu sein, ja die Möglichkeit ist nicht ausgeschlossen, dass es vielleicht auf einen Entwurf von ihm zurückgeht. Auf Filippo deuten das Colorit, der Typus Gottvaters, die Ohrform, die tiefgestimmte Landschaft mit den vielen Kräutern im Vordergrunde. Man vergleiche die Bäume mit den gelben Lichtflecken im Laube mit dem sicheren Werke Lippi's Nr. 667.[33]) Wir wissen, dass Fra Filippo und Pesellino zusammenarbeiteten. Ich vermuthe deshalb, dass Fra Filippo dem Pesellino die Tafeln zur Ausführung überliess. Aus dessen Bottega ist das Bild, wie Vasari uns mittheilt, hervorgegangen. Für die Richtigkeit der Mittheilung Vasari's legen nicht nur Urkunden, sondern auch der Stil des Gemäldes Zeugniss

---

[31]) Ursprünglich gehörten zum Altarbilde zwei Flügel mit den Heiligen Zeno und Jacobus sowie eine Predella. (sieh unten.)

[32]) Vergl. Mary Logan, Compagno di Pesellino. Gazette des Beaux-Arts, 1901.

[33]) Aus dem eben erwähnten Artikel führe ich folgende Notiz an: „Il existe toujours dans la collection de M. Gelli de Pistoria les quattre predelles de ce retable. On y voit la decapitation d'un saint, saint Gerome avec son lion, l'exorcisme d'une femme et Daniel dans la fosse aux lions. Elles sont evidemment de la même main que la Trinité quoique leur caractère ait plus d'analogie avec Filippo qu avec Pesellino" — was meine Vermuthung stützt.

ab. Dass das Bild die feinen Qualitäten der Hand Pesellino's vermissen lässt, ist schon dadurch erklärlich, dass der Künstler, von dem wir ja nur ganz kleine Bilder besitzen, nicht gewohnt war, Figuren in Lebensgrösse darzustellen. Ich leugne jedoch nicht die Möglichkeit, dass er aus diesem oder aus einem anderen Grunde die Ausführung des Bildes einem Gehülfen überlassen hat. In diesem Falle möchte ich denselben in dem Künstler suchen, der eine jüngst von Mary Logan zusammengestellte Anzahl Bilder im Anschluss an Pesellino ausgeführt hat, nämlich: eine thronende Madonna mit Heiligen, im Louvre, eine Madonna mit dem Kinde in der Collection Gustave Dreyfus in Paris, eine Madonna mit dem Kinde in der Galerie zu Dresden, Nr. 30 (dem Gentile Fabriano zugeschrieben), eine thronende Madonna mit Engeln und Heiligen im Besitze des Lord Methuen, eine Madonna zwischen zwei Engeln, im Besitze des Herrn Dowdeswell zu London, eine schon von Mackowsky erwähnte Madonna mit Johannes und zwei Engeln, in der Collection Hainauer zu Berlin, ein ebenfalls von Mackowsky erwähntes Madonnenbild im Besitze des Landschaftsmalers Bracht in Berlin.[34]) Einige von diesen Bildern, die von Mary Logan mit dem Meisternamen „Compagno di Pesellino" bezeichnet worden sind,[35]) in Sonderheit die thronende Madonna im Louvre sind nicht ohne Verwandtschaft mit der bedeutendsten, von seinen übrigen Bilder recht abweichenden, Arbeit des Zenobio Macchiavelli, nämlich mit seinem bezeichneten Altarbilde in der National Gallery zu Dublin, worauf Salomon Reinach in einem Artikel in der Gazette des Beaux-Arts[36]) schon aufmerksam gemacht hat. Dies lässt sich doch aus dem Schulzusammenhang erklären. Dr. W. Weisbach dagegen schreibt das Louvrebild, sowie eine Reihe verwandter Darstellungen dem Piero di Lorenzo zu. (Vergl. Kunstchronik 17. Jan. 1901.)

Piero della Francesca. 665. Taufe Christi. 908. Geburt Christi. Eigenartiges Colorit. Blaue und rothe, doch überwiegend weissliche Töne von tiefem, sattem Glanz und ganz eigenthümlicher Weiche und Zartheit. An die besten Holländer des XVII. Jahrhunderts erinnernd. Schon durch die Behandlung des Colorits stehen die Gemälde Piero della Francesca's ganz isolirt im Quattrocento. Wenn man seine Bilder mit ihren fein abgewogenen Luftperspectiven und sicheren Valeuren mit anderen Bildern vergleicht, so scheinen diese in einem Plan oder in mehreren über einander abgesetzten unvermittelten Plänen zu liegen. In seiner coloristischen Auffassung ist er mit dem Vermeer van Delft verwandt. Wie dieser bevorzugt er feine weissliche und dunkel strahlende blaue Töne. — 758. Frauenbildniss. Vielleicht die Contessa Palma von Urbino. Blauer Grund. Das Bild steht sehr hinter dem berühmten Frauenbildniss im

---

[34]) Renaissance-Ausstellung Berlin 1898. S. 35.

[35]) Ich möchte doch nicht garantiren, dass diese Bilder, wenn sie auch miteinander verwandt erscheinen, alle von derselben Hand stammen.

[36]) 1900, II, S. 278.

Museo Poldi-Pezzoli zurück. Es gehört jedoch in diese Serie, von der das Poldibildniss und das neue aus der Sammlung des Earl of Ashburnham in die Berliner Galerie gekommene die besten Exemplare sind. Das Portrait in Mailand wurde ursprünglich Piero della Francesca, von Bode Domenico Veneziano, von Berenson Verrochio und zuletzt von Frizzoni Antonio Pollajuoli zugeschrieben. — 769. St. Michael. Während die anderen Bilder von Piero in einem feinen silbergrauen Ton gemalt sind, erscheint dieses goldigwarm im Colorit. Einige Forscher wollen es nicht als eigenhändiges Werk Piero's anerkennen, sondern schreiben es seinem Schüler und Gehülfen Fra Carnovale zu. Darauf könnte die mehr oberflächliche Formbehandlung vielleicht deuten. Andererseits ist Fra Carnovale uns als Künstler zu wenig bekannt, um hier mit einiger Sicherheit urtheilen zu können. Andere Gemälde, welche neuerdings für Fra Carnovale in Anspruch genommen werden, sind der heilige Mönch im Museo Poldi-Pezzoli und die thronende Madonna mit dem knieenden Federigo d'Urbino in der Brera. Aber was wissen wir von Fra Carnovale oder Fra Bartolommeo Corradini, als dass er ein jetzt verschollenes Altarwerk in St. Maria della Bella in Urbino gemalt hat.[37]) Wir wissen nicht einmal mit Bestimmtheit, ob er ein Schüler von Piero della Francesca gewesen oder unter seinem Einflusse gestanden hat.[38]) Pungileoni erwähnt zwar in seinem Elogio Storico di Giovanni Santi (S. 52), dass „da un libro di Memorie del suburbano convento di San Bernardino si nicava che Fra Carnovale dipinse la tavola dell' altar maggiore di quella chiese". Die Beschreibung des Bildes stimmt genau mit der Tafel, die jetzt in der Brera ist. Diese Notiz gab ohne Zweifel die Veranlassung dazu, dass man das Brerabild als Schulwerk betrachtete. Aber auf diese zweifelhafte, aus zweiter Hand berichtete Urkunde hin können wir nicht Fra Carnovale als Meister des Brerabildes anerkennen. Dies Gemälde trägt in noch höherem Maasse als die beiden anderen, welche vielleicht einem Schüler zuzuweisen sind, das Gepräge der eigenen Hand Piero's. Ehe die Grundlagen für Fra Pungileoni's Bericht kritisch untersucht sind, müssen wir das Bild dem Piero lassen.

Antonio und Piero Pollajuoli. 292. Martyrium des hl. Sebastian. Das Gemälde ist allgemein in Anlehnung an Vasari den beiden Brüdern gemeinsam zugeschrieben, indem die Zeichnung für Antonio, die malerische Ausführung für Piero in Anspruch genommen worden

[37]) Vasari, Ed. Milanesi IV S. 147.

[38]) Diese Sachlage hat sich insofern geändert, als vor einigen Jahren der scharfsinnige Forscher Adolfo Venturi zwei Bilder in den Privatzimmern des Palazzo Barberini zu Rom: die Geburt Maria's und die Darstellung im Tempel (unklar, vielleicht „Heimsuchung") als Werke Corradini's nachzuweisen versucht hat. (Siehe Archivio St. dell'Arte 1893, wo Reproductionen.) Diese Annahme, für welche Vieles spricht, ist jedoch nicht unangefochten geblieben. Aber wenn richtig, würde sie nicht für seine Autorschaft der oben erwähnten Gemälde sprechen.

ist. Es giebt jedoch Gründe, die dafür sprechen, dass Antonio in höherem Grade, als man bisher annahm, als Maler thätig war. Wenn dies richtig ist, dürfte unser Bild eines von den Werken sein, deren Ausführung vornehmlich auf Antonio zurückgehen. Soviel ich weiss, hat man niemals auf ein merkwürdiges Verhältniss in diesem Gemälde aufmerksam gemacht. Wie bekannt, befinden sich im Vordergrunde rechts und links zwei stehende Bogenschützen im Begriffe zu schiessen und zwischen ihnen zwei andere in gebeugter Haltung, den Bogen spannend. Diese Schützenpaare stellen, jedes für sich, die Vorder- und Rückseite derselben Figur dar oder mit anderen Worten: der Maler hat dasselbe Modell in derselben Stellung, in derselben Tracht zweimal benutzt, erst von vorn, dann von hinten, sodass die Figuren, richtig auf einander gelegt, sich genau decken würden, oder, wenn man sich das Bild halb um seine Axe gedreht denkt, sich, was diese vier Figuren betrifft, ganz dasselbe Schauspiel dem Auge darbieten würde. Nur ist diese Congruenz durch das verschiedene Colorit der Trachten etwas verschleiert. Dasselbe gilt, wenn auch nicht so geometrisch rein, doch bis zu einem gewissen Grade, auch für die beiden hinteren Bogenschützen. In diesem Zusammenhange ist es auch bemerkenswerth, dass die Arm- und Beinstellungen des Protagonisten, des hl. Sebastian vollkommen symmetrisch sind. — 928. Apollo und Daphne. Das Bildchen wird im Katalog Art. Ant. Pollajuoli's genannt und in der That hat es viel von dem Meister der kleinen Herkulesthaten in den Uffizien. Ulmann schreibt dem Meister das Bild ohne Bedenken zu. Vieles spricht in der That für seine Ansicht.

Jacopo da Ponte. 173. Portrait eines Edelmannes. Dass das Bildniss von einem Mitgliede der Bassano-Familie stammt, zeigt schon ein Blick auf die Landschaft. Vielleicht ein besonders ausgezeichnetes Portrait von Leandro im Anschluss an Tizian. Es hat eine leichte Grazie, die dem Jacopo nicht in diesem Grade eigen ist. Von den beiden anderen dem Jacopo zugeschriebenen Werken ist Nr. 277, der barmherzige Samariter, ein besonders gutes Werk.

Jacopo da Pontormo. 649. Knabenbildniss. Ist vielmehr von Bronzino. — 1150. Bildniss eines Mannes. Ihm willkürlich zugeschrieben. — 1131. Joseph und seine Verwandten in Egypten. Sehr charakteristisches Werk von Pontormo, von Vasari ausführlich erwähnt und als sein bestes Werk bezeichnet. Es gehört zu einer Serie von Gemälden, welche von dem Meister zusammen mit Andrea del Sarto, Bacchiacca und Granacci in der Casa Pierfrancesco Borgherino ausgeführt wurden. Zwei hierher gehörende Gemälde von Bacchiacca befinden sich in unserer National-Gallery, zwei von Granacci unter irrthümlicher Benennung in den Uffizien.[39]) — Wenn der auf einer Stufe sitzende Knabe, wie Vasari

[39]) An diese Gemäldeserie knüpft sich die bekannte und oft erzählte Anekdote von dem Zusammenstosse der Gemahlin des Piero Francesco, Margarita Acciajuoli mit dem Bilderspeculanten Giovanni della Palla.

behauptet, Pontormo's Schüler Bronzino darstellen soll, dann kann man von dem Alter des ungefähr zehnjährigen Knaben auf das Entstehungsdatum des Gemäldes schliessen. Da Bronzino um 1502 geboren ist, dürfte das Bild also um 1512 gemalt sein.[40]) Dasselbe ist bezeichnet: Jacomo DA PONTORMO, was seltsamer Weise vom Katalog nicht erwähnt wird.

Ambrogio de Predis. 1665. Bildniss eines jungen Mannes. (Neue noch nicht im Katalog eingetragene Erwerbung.) Viereckig ausgeschnittenes goldgelbliches Lockenhaar. Blaue Weste und ein in's Grünliche spielender, mit Hermelin besetzter Pelz. Auf dem Kopfe eine Mütze. Zwischen den feinen Fingern der rechten Hand ein Cartellino, worauf 1494 ANO 20 und ein Monogramm, das in A M P R aufzulösen ist. Es giebt nur noch ein bezeichnetes Bildniss, das in Wien. Der Augapfel gewölbt. Die weissliche Carnation emailartig leuchtend und von pastoser Glätte. Das im Lichte spielende Haar einzeln gezeichnet. Das Bildniss befand sich auf der Ausstellung lombardischer Kunst des Burlington Fine Arts Club.[41]) — Eine andere neue Erwerbung sind die beiden musicirenden Engel (Nr. 1661, 1662), welche ursprünglich zu der Londoner Variation der Felsenmadonna gehörten, als diese sich in St. Francesco zu Mailand befand. Diese interessanten Tafeln, vom Herzog Melzi von Mailand erworben, sind jetzt nach der ursprünglichen Intention zu beiden Seiten der Felsenmadonna aufgestellt. Von den beiden Engeln ist der violinspielende der schönste und geht vielleicht auf einen Entwurf Lionardo's zurück. Ich werde später auf sie zurückkommen.

Francesco Raibolini, Francia genannt. Dem Meister sind drei Werke zugeschrieben, von denen die thronende Maria mit St. Anna und die Pietà zu seiner schönsten gehören. — 630. Maria mit dem Kinde und zwei Heiligen. Hier ist dagegen Alles unbestimmter, stumpfer, schläfriger als in den echten Bildern. Werkstattbild, von einem seiner zahlreichen Schüler ausgeführt.

Rinaldo Mantovano. 643, 644. Römische Geschichten. Die Zuschreibung an diesen Schüler Giulio Romano's dürfte haltbar sein. Der Einfluss Giulio's ist augenfällig.

Ercole de' Roberti. Dem charaktervollen Ferraresen sind drei kleine Gemälde zugeschrieben: 1217 Die Mannalese, 1127 Das hl. Abendmahl, 1411 Diptychon: Anbetung der Hirten und Pietà. Nr. 1217 ein sicheres Werk Roberti's; hat durch Restauration gelitten. Das Diptychon

[40]) Vergleiche J. P. Richter, Italian Art in the National Gallery, S. 39.

[41]) Im Ganzen bemerken wir ähnliche Eigenthümlichkeiten wie bei dem dem Lionardo zugeschriebenen Bildnisse im Museo Correr. Ich habe in meinem Aufsatze über diese Galerie (Repertorium 1894) den Namen Ambrogio de Predis vorgeschlagen. Hiermit dürfte auch übereinstimmen, dass dies Bildniss, wie neuerdings bemerkt worden ist, auf Eichenholz gemalt ist. Ambrogio hat sich bekanntlich lange in Ländern aufgehalten, wo diese Holzart als Malgrund benutzt wurde.

(aus der Collection Eastlake), ein sehr feines Werk, ist unzweifelhaft ferraresisch und ich meine auch, dass die Zuschreibung an Ercole sich aufrecht erhalten lässt. Während Frizzoni mit Entschiedenheit an Roberti hält, denkt B. Berenson an Fr. Bianchi. Aber was für ein Bianchi? Venturi hat einen zusammengestellt, Herbert F. Cook einen anderen, Berenson vielleicht einen dritten. Wir müssen erst seinen Bianchi kennen lernen. Ueber das Abendmahl sind verschiedene Ansichten laut geworden. Die gemalten plastischen Ausschmückungen im Hintergrunde stimmen genau mit den scharf gezeichneten, antikisirenden Candelabermustern an den Pilastern im Brera-Hauptwerk. Die monochrom gemalten Sculpturen kommen auch hier vor. Man vergleiche auch die Gesichtstypen mit denen in der Mannalese uud das Colorit; man wird hier grosse Uebereinstimmung finden. Dagegen könnte das etwas Spitzige im Farbenauftrag, wie schon Andere bemerkt haben, auf einen Miniator deuten. Ich wage auch nicht zu behaupten, dass es ein eigenhändiges Werk Ercole's ist, aber es steht ihm jedenfalls sehr nahe. Es hat sehr gelitten.[42])

Jacopo Robusti. Von Tintoretto besitzt unsere Galerie drei Bilder: die Fusswaschung, Nr. 1130, hat kein grösseres Interesse; der hl. Georg, den Drachen tödtend, ist dagegen ein feueriges Werk ersten Ranges. Das interessanteste Bild dürfte jedoch die neuere Erwerbung sein: 1313, Der Ursprung der Milchstrasse. An Farbenpracht wird es wohl in der ganzen Production Tintoretto's kaum übertroffen. Verschiedene für den Meister charakteristische Züge kommen hier vor: die Kopfüber-Bewegung Jupiters, die schräge, fast in der Diagonale des Bildes sich haltende Stellung des Juno.

Romanino. 297. Geburt Christi. Wenn dies grosse Altarbild sich auch nicht mit seinen Hauptstücken in Brescia, Cremona und Padua messen kann, so ist es doch eines seiner bedeutendsten Werke ausserhalb Italien's. Das Motiv des Kindes, welches das rechte Bein lustig in die Höhe wirft, hat er wahrscheinlich dem Savoldo abgelauscht.[43]) In die Coll. Frizzoni ist vor Kurzem ein Madonnenbild von Romanino gekommen, das denselben Typus zeigt wie die Maria. In den Werken Giulio Campi's klingt unser Bild vielfach wieder.

Rafaello Santi. Von den fünf dem Raffael zugeschriebenen Gemälden sind jedenfalls drei echt. 213. Der Traum eines Ritters. Frühwerk. Unter diesem Gemälde hängt die zugehörige originale Federzeichnung. — 108. Die heilige Katharina. Dies Gemälde dürfte um 1507 in

---

[42]) Die Mannalese in der Galerie Lagard, dem Ercole Grandi zugeschrieben, zeigt starke Anklänge an die hiesige Mannalese von Ercole Roberti. Eine schwache Copie von diesem Bilde in der Dresdener Galerie.

[43]) Es kommt bei Savoldo häufig vor, z. B. in der Galerie Martinengo zu Brescia, vielleicht am schalkhaftesten in seinem Bilde in der Galerie zu Turin. Vergl. meinen Aufsatz: La regia Pinacoteca di Torino. Archivio Storico dell' Arte, 1897.

seiner Florentiner Periode entstanden sein. Bei der Modellirung der Körperform wurden mit dem Pinsel gezeichnete Kreuzstriche in Olivenfarbe benutzt, die auch sonst bei ihm vorkommen. Studien zu diesem Gemälde befinden sich in der Universitätsgalerie zu Oxford. Einen sehr ausgeführten Carton in Schwarzkreide besitzt das Louvremuseum. — 1171. Die Madonna Ansidei. Noch ganz im Banne Perugino's, wenn sie auch nach einer Inschrift am Saume des Mantels Maria's erst im Jahre 1506 oder 1507 vollendet ist.[44]) So ist das tänzelnde Heraustreten des rechten Spielbeins des Täufers eine unglückliche Erinnerung an Perugino. Das Werk gehört nicht zu seinen gelungensten. Der massige Baldachin über dem Throne lastet schwer im Bilde. Es scheint mir, dass ohne diesen Aufbau die Composition concentrirter gewirkt hätte. Perugino vermeidet den grossen unbelebten Raum über den Figuren, wie seine drei Hauptbilder hier zeigen, wo der Raum über dem Throne mit schwebenden Engeln belebt ist. Eine Federzeichnung im Louvre Nr. 2010 zeigt Beziehungen zu unserem Bilde, aber gehört wahrscheinlich dem Pinturicchio, eine andere im Städel'schen Institut scheint echt, die Zugehörigkeit ist jedoch unsicher.[45]) Von den übrigen ist die Garvagh-Madonna, Nr. 744, das interessanteste. Sie ist viel später als selbst die hl. Katharina und gehört wahrscheinlich in die römische Periode. Ein sehr feines Werkchen, das zweifellos auf einen Carton des Meisters zurückgeht. Was die Eigenhändigkeit unwahrscheinlich macht, ist das sehr abweichende Colorit, welches entschieden zu hell und blumig erscheint. Sonst wäre das Bild, was die Anmuth der Composition und die zeichnerische Ausführung betrifft, dem Meister nicht unwürdig. Fragen wir, welcher Schüler das Bild gemalt hat, so kommt vornehmlich Penni in Betracht. Das helle Colorit deutet auf ihn. Der kleine Johannes kommt sehr ähnlich wieder in der Madonna mit dem Diadem im Louvre vor, welche sehr wahrscheinlich von Penni herrührt. B. Berenson giebt dagegen die beiden Bilder dem Giulio Romano. Das Londoner Bild hat sehr gelitten.[46]) — 22. Bildniss Julius II. Diese Copie wird seltsamer Weise als Original Raffael's ausgegeben. Es ist doch allgemein anerkannt, dass das Original in der Tribuna der Uffizien sich befindet. — Die geleckte, glasige Copie der Bridgewater-Madonna sollte baldmöglichst aus diesem Saale entfernt werden.

Giovanni Santi. 751. Madonna mit dem Kinde. Der Gesichtstypus Maria's erinnert etwas an Lorenzo Severino. Ein zart empfundenes,

---

[44]) Das Datum ist undeutlich und verschieden gedeutet: Crowe und Cavalcaselle lesen 1506, Minghetti und Müntz 1507, Passavant, Kugler, Eastlake und Layard 1505.

[45]) Das Bild wurde im Jahre 1884 für 1 750 000 Fr. erworben.

[46]) Es wurde im Jahre 1865 für 220 000 Fr. erworben. Ein Entwurf wahrscheinlich von der Hand Raffael's in Lille (Silberstift). — Die hl. Katharina wurde mit 93 759 Fr. bezahlt.

anziehendes, zu seinen besseren Bildern gehörendes Werk. Wenn man Giovanni Santi beurtheilen will, darf man selbstverständlich nicht an den Sohn denken. Da es zum Teil in Oel gemalt ist, dürfte es ziemlich spät sein.

Andrea del Sarto. 17. Die hl. Familie. Nicht von dem Meister. Schulwiederholung oder Nachahmung, vielleicht von Bugiardino nach dem grinsenden Ausdrucke des lächelnden Kindes. Vergleiche das Bild in der Borghese-Galerie, welches auch Andrea zugeschrieben wird. — 690. Angebliches Selbstportrait. Bildniss von grösster Schönheit. Es hat aber nicht die geringste Aehnlichkeit weder mit dem Bildnisse bei Vasari, noch mit dem im Malersaale der Uffizien. Dagegen scheint es dieselbe Persönlichkeit darzustellen, wie die Portraits in den Uffizien Nr. 1147 und in Pitti Nr. 184. Es ist bezeichnet mit dem Monogramm des Meisters.

Giov. Gir. Savoldo. 1031. Maria Magdalena. Wiederholung des Bildes in Berlin, hinter diesem jedoch zurückstehend. Warum soll hier eine Maria Magdalena dargestellt sein? — 1377. Anbetung der Hirten. Das Bild ist nicht von Savoldo, sondern von Calisto da Lodi. Auf ihn passen nicht nur die Gesichtstypen, sondern auch das Colorit mit der ihm höchst eigenthümlichen Nuance von Roth. Dazu kommen noch die ihm charakteristischen, streng parallelen Falten der Draperieen.[47])

Gregorio Schiavone. 630. Thronende Madonna mit Heiligen. — 904. Maria mit dem Kinde. Charakteristische Werke dieses knorrigen Squarcionesken. Man beachte die scharfen Gesichtszüge, das fette, schwere Ohr, die eingebogenen, emporgezogenen, unten breiten Nasen. Steht Crivelli's Jugendwerken sehr nahe, in den Typen auch Verwandtschaft mit Marco Zoppo. Im Museo Poldi-Pezzoli ein interessantes kleines Heiligenbild, St. Bernardino darstellend. Man ist nicht ohne Verlegenheit gewesen, den Autor zu bestimmen. Nach Vergleichung mit dem hl. Bernardino auf dem Londoner Bild, der genau denselben Typus und die charakteristische Darstellungsweise zeigt, ist es zweifellos von Gregorio Schiavone. — Im Louvre wird ein neu erworbenes Madonnenbild mit Unrecht dem Schiavone zugeschrieben.

Lo Spagna. 1032. Christus auf dem Oelberge. Das Bild geht offenbar auf Perugino zurück. Es erscheint als eine ausgezeichnete Schulwiederholung eines seiner Bilder. Mehrere der Figuren erinnern an die Wandgemälde im Cambio. Die Bezeichnung Spagna's als Autor ist eine Conjectur. Es stimmt nicht mit ihm im Colorit. Es wurde früher dem Raffael selbst zugeschrieben und identificirt mit dem von Vasari erwähnten Bilde „Christus auf dem Oelberg“, welches der junge Meister für den Herzog Guidobaldo malte.

---

[47]) Auch im Museo artistico municipale in Mailand (jetzt im Castello daselbst) kann ich auf zwei charakteristische Flügel mit Kindergestalten (Nr. 44 und 51) aufmerksam machen (ohne Benennung), die dem Callisto gehören.

Francesco Tacconi. 286. Thronende Maria. Ist, wie schon Frizzoni bemerkt, eine Variation des Madonnenbildes, welche sich hinter dem Hochaltar der Kirche degli Scalzi zu Venedig befindet[48]) und irrthümlich dem Gio. Bellini zugeschrieben. Ziemlich schwaches Bild von trüber Färbung und steifer Composition. Bezeichnet: Op. Francisī Tachoni 1489 octu.

Toscanische Schule. 226. Maria mit dem Kinde, Johannes d. T. und Engeln. Nachahmer von Botticelli. — 227. St. Hieronymus und mehrere Heiligen, sowie der Stifter Ruccellai mit Sohn. Wie schon erwähnt, vom Meister des Rossi-Altars. — 296. Die Jungfrau, das Kind anbetend. Es giebt eine Reihe von Gemälden, die, wie es namentlich Bode gezeigt, nahe Beziehungen zu der Werkstatt Verrocchio's haben. Dieses ist davon ein vorzügliches Exemplar. Die Landschaft erinnert an Baldovinetti, Verrocchio, Pollajuoli und Botticelli. Die Köpfe, namentlich der Engel, an Verrocchio. Das Kind an Verrocchio und Lorenzo di Credi. Charakteristisch sind die zurückgebogenen Daumen bei dem Christkind, was sich etwas schwächer bei den Engeln wiederholt. Abwechselnd dem Ghirlandajo, Ant. Pollajuoli und der Schule Piero Pollajuoli's und Verrocchio's zugeschrieben. Im Städelschen Institut ein Madonnenbild von ähnlichem Stil, Nr. 9. — 781. Tobias mit dem Engel Raphael. Ein anderes Bild derselben Art. Das Vorbild für dieses Bild ist wahrscheinlich das feinere künstlerische Eigenschaften verrathende Tobiasbild der florentinischen Akademie, ja der Engel Gabriel dort ist geradezu hier als Raphael verwendet. Die Behandlung erscheint hier kleinlicher und spitzer, das Colorit roher. Obgleich es auf den ersten Blick keine schlagende Verwandtschaft mit der oben erwähnten Anbetung zeigt, entdeckt man bei näherem Zusehen gemeinschaftliche Züge, welche darauf hindeuten, dass es doch von demselben Meister ist. Die stark zurückgebogenen Daumen kommen nämlich auch hier und die sehr eigenthümlich geknickten Kleinfinger kommen wieder ganz so in Nr. 296 vor. Geringfügige Details, die aber, wenn sie so im Verein vorkommen, nicht ohne Beweiskraft sind. Man vergleiche auch das Unterkleid Raphael's mit dem bei Gabriel in Nr. 296. Es ist aber ein schwächeres und gewiss auch früheres Bild als die Anbetung. Die beiden Bilder haben Berührungspunkte mit dem Meister des Rossi-Altars, ohne dass es jedoch möglich ist, mit einiger Sicherheit sie diesem Meister zuzuschreiben. Dass sie von Francesco Botticini herrühren, ist nicht sicher, wenn auch möglich. Diesem wenig bekannten Meister wird jetzt eine Anzahl Gemälde zugeschrieben, die unter sich beträchtliche Unterschiede zeigen. Es ist möglich, dass hier zwei oder drei Künstler in Frage kommen. Auch ist die Autorschaft Botticini's auch nur bei einem von diesen Bildern bis jetzt noch nicht erwiesen. — 1196. Kampf zwischen Amor und Castitas. Ist wohl am nächsten der Schule Botticelli's zuzuweisen. — Ohne Nr. Neue, noch nicht im Katalog einge-

[48]) Arte italiana del Rinascimento. Milano 1891.

tragene Erwerbung. Maria und Engel beten das Christkind an. Grosser Tondo. Von Lorenzo di Credi beeinflusstes, schwaches Bild.

Francesco Ubertini, Bacchiacca genannt. 1218—1219. Scenen aus der Geschichte Joseph's. Die beiden Gemälde gehören zu der schon einmal erwähnten Serie, die das Schlafgemach des Pier Francesco Borgherini und seiner Gemahlin Margherita Acciaiuoli schmückte. Die Bilder scheinen vielfach von Pontormo beeinflusst. Auch kommen Peruginische Züge vor. Der Einfluss von Michelangelo, der sich in seinen späteren Werken bekundet, kommt dagegen hier noch nicht zum Vorschein. Nr. 1219 unterscheidet sich von seinem Gegenstücke durch das auffallend kühle Colorit. Im Louvre zwei Zeichnungen zum Bilde. Die Gemälde hängen in dem umbrischen Saal, sie gehören selbstverständlich in den florentinischen.

Umbrische Schule. 585. Frauenbildniss (früher Isotta da Rimini genannt). Aehnlich dem schon erwähnten, dem Piero della Francesca zugeschriebenen Portrait Nr. 758, doch hinter diesem zurückstehend. Strenges Profil nach links. Blauer Grund. Auch hier der übertrieben lange Hals und die reich gemusterte Tracht. Wie schon bemerkt, giebt es andere und zwar viel bessere Bildnisse in einem ähnlichen Stil. Diese Aehnlichkeit darf uns doch nicht verleiten, alle diese Bildnisse einem Autor zuzuschreiben. Es kann sich hier sehr wohl um eine Mode handeln, umsomehr, als mehrere plastische Portraits ähnliche Züge aufweisen. So hat man neuerdings unser Bildniss dem Uccello zugeschrieben, nicht ohne Willkür, da zur Vergleichung kein gesichertes Frauenportrait von ihm nachzuweisen ist.[49]) — 282. Die Verherrlichung Maria's. 646. St. Katharina. 647. St. Ursula. 1151. Der ungläubige Thomas. Von B. Berenson werden diese Bilder dem Balduccio zugeschrieben. Sie scheinen mir jedoch nicht alle auf denselben Autor zurückzugehen. Mit einiger Sicherheit kann ich nur in Nr. 282 die Hand Balduccio's erkennen. — 702. Madonna mit dem Kinde. Schule Perugino's. Ein ähnliches Madonnenbild im Louvre. — 912. 913. 914. Die Geschichte von Griselda. (Aus dem Decameron.) Schule Signorelli's. Cassonebilder. Phantastisch-spielende Erzählung. Gezierte Figürchen von übertriebener, manirirter Eleganz. — 1304. Marcus Curtius. Das Bildchen ist zweifelsohne von Bacchiacca, wie es schon von Frizzoni benannt worden ist. Es gehört also ebensowenig in die umbrische Schule wie die obenerwähnten Geschichten Joseph's. Die Zeichnung mit demselben Gegenstande in dem Printroom des British Museum ist wahrscheinlich auch von Bacchiacca, aber sehr verschieden und keine Studie zu unserem Bilde.

Pietro Vannucci, Perugino genannt. Dem Perugino sind fünf Gemälde zugeschrieben, darunter eines seiner Meisterwerke: das Triptychon Nr. 288; auch das Frescowerk mit der Anbetung der Hirten ist ein

[49]) J. P. Richter giebt dagegen Nr. 758 dem Uccello. A. a. O.

ansprechendes Bild; dagegen zeigt Nr. 1075, Maria mit dem Kinde, mit Hieronymus und Franciscus eine ärmliche Composition, indem die beiden Heiligen die nämliche Haltung haben. — 181. Maria mit dem Kinde und Johannes. Dies in Tempera gemalte Bild dürfte recht früh sein. Der Typus Maria's, wie auch der des Kindes ist von seinen späteren Werken ziemlich abweichend. Deshalb wurde es auch früher dem Spagna zugeschrieben. Die sehr hervortretenden, weissen Lichtreflexe an der Stirn Maria's kommen in späteren Bildern auch nicht vor. Am Saume des Mantels bezeichnet: PETRVS PERVGINVS. — 1431. Taufe Christi. Mit Unrecht dem Meister selbst zugeschrieben. Es ist offenbar nur ein Schulbild.

Tiziano Vecellio. 4. Die heilige Familie. Das Bild wäre besser Anbetung der Hirten oder Geburt Christi zu nennen. Frühwerk mit stark hervortretenden, prachtvollen Localfarben, welches in der Behandlung an das Antwerpener Bild erinnert. Solche Gemälde können Palma als Vorbild gedient, umgekehrt aber auch die Vermuthung veranlasst haben, dass Tizian von Palma beeinflusst worden sei. Das Bild hat in der That viel von Palma, sowohl in der Composition als auch im Gesichtstypus Maria's. — 34. Venus und Adonis. Nicht das Original, welches sich in Madrid befindet. Es gibt mehrere Wiederholungen und Copien dieser Composition. — 35. Bacchus und Ariadne. Eines von den „Baccanali“, welche der alte Bellini und Tizian für Herzog Alfonso von Ferrara malten. Das erste von diesen von Bellini im Jahre 1514 angefangen und von Tizian, oder, wie es neuerdings wohl mit Recht behauptet worden ist, von Basaiti vollendet. Es ist jetzt im Besitze des Herzogs von Northumberland. Das hiesige Bild ist nicht, wie der Katalog anführt, im Jahre 1514, sondern wahrscheinlich 1523 gemalt. Dem Vorgange scheint Catull's Epithalamium Pelei et Thetidos zu Grunde zu liegen. Es ist jedoch hier wichtig, das Motiv der gewaltsamen Bewegung des Gottes sich klar zu machen, da dieselbe sonst willkürlich und barock erscheinen muss. Der Zug des Gottes ist eben in dem Moment angekommen, als die Verzweiflung Ariadne's ihren Höhepunkt erreicht hat; sie scheint im Begriffe, sich in's Meer zu stürzen, als Bacchus mit einem Satze aus seiner mit Leoparden bespannten Biga stürmisch sich der Eilenden nachschwingt.[50]) Mit seiner ausgebreiteten Linken scheint er auf ein unbekanntes fernes Glück zu deuten. Der Maler hat die Ariadne im Moment ihres verzweifelten Laufes, den Gott im Moment seines Sprunges fixirt. Dies ist so unantik wie nur möglich und gewiss nicht die geeignete Weise, einen griechischen Gott darzustellen; aber wenn wir auch die Hoheit, ja die Würde ver-

---

[50]) Ich glaube, dass diese Auslegung besser das Leidenschaftliche ihrer Bewegung erklärt, als nur, dass sie aufgescheucht worden sei durch das Getümmel des Bacchantenzuges. Nach dem Mythus sollte der Gott sie schlafend antreffen. Aber Tizian hat hier, wie die Renaissancemeister es durchgängig zu thun pflegten, sich den antiken Stoff nach seinem Bedarf zurechtgelegt.

missen, so geben doch die Leidenschaft, die blitzartig das Bild durchzuckt, die Darstellung der ungestüm tobenden Sinnenlust im Thiasos des Gottes hierfür reichlichen Ersatz. Das Bild ist bezeichnet: TICIANVS · F. — 270. Noli me tangere. Frühwerk mit herrlicher giorgionesker Landschaft. Die Galerie besitzt noch ein schönes echtes Werk, Nr. 635, TICIAN bezeichnet. — Seiner Schule gehören folgende Bilder: 3, Concert oder Musikstunde. Vielleicht Frühwerk Padovanino's. 32, Der Raub des Ganymedes. Octagon. Da dies Bild, wie auch vom Katalog erwähnt, mit Ridolfi's Beschreibung eines Deckengemäldes, welches sich ursprünglich in der Casa Sonica bei Padua befand und von Damiano Mazza, einem Schüler Tizian's, gemalt ist, übereinstimmt, so scheint mir kein Grund vorhanden zu sein, es diesem wenig bekannten Meister vorzuenthalten. Es hat in seiner decorativen Weise viel von Veronese.

Venezianische Schule. 1121. Bildniss eines jungen Mannes. Erinnert etwas an Bissolo. — 595. Frauenportrait. Mit Bernardino Licinio verwandt. — 1489, 1490. Senatorenportraits. Können beide Tintoretto's Schule zugerechnet werden. — Ohne Nr. Jünglingsportrait. Es giebt eine Replik in der Corrergalerie, wo der Jüngling einen Blätterkranz um das Haupt trägt. [51]) Es steht Antonello da Messina ziemlich nahe. Doch erscheint es etwas mehr mechanisch in der Behandlung, speciell in der des Haares. Man hat Luigi Vivarini als Autor genannt. Es war vor einigen Jahren auf der Winterausstellung des Burlington Fine Arts Club. Neue Erwerbung, noch nicht im Katalog. — 1695. Landschaft mit Nymphe (von sehr vollen Formen) und Hirten. Von Giorgione und Tizian beeinflusst. Ziemlich schwach, aber von wirksamem Colorit. Neue Erwerbung, noch nicht im Katalog.

Bartolommeo Veneziano 287. Portrait des Lodovico Martinengo. Das Bildniss dieses feschen jungen Mannes ist als Schlüssel für eine Reihe von Bestimmungen von Bildnissen von Wichtigkeit. Es ist nämlich eines der sehr wenigen Werke des Meisters, das bezeichnet ist und zwar so: BARTOL^OM VENETVS FACIEBAT MDXXX XVI ZVN.

Veronesische Schule. 1135. 1136. Römische Geschichten. In der Art von Domenico Morone.

Lionardo da Vinci. 1903. Die Madonna in der Grotte. Eine wahrscheinlich im Atelier Lionardo's ausgeführte spätere Variation der Felsenmadonna im Louvre. Das Bild ist sehr umstritten worden. Angesehene Kritiker halten das Londoner Exemplar für das eigentliche Original, nicht weniger namhafte das Gemälde im Louvre. Man weiss, dass das Altarbild von der Brüderschaft della Conceptione für ihre Kapelle in San Francesco in Milano bei Lionardo da Vinci und Ambrogio de Predis

---

[51]) Siehe meinen Aufsatz: Die Bildergalerie im Museo Correr, Repert. 1894.

bestellt wurde.[52]) Wie aus dem im Jahre 1787 publicirten Nuova Guida di Milano von Bianconi hervorgeht, war zu dieser Zeit das Hauptbild nicht mehr da, sondern nur die beiden von Ambrogio gemalten musicirenden Engel. Lomazzo (in seinem Trattato dell' Arte della Pittura 1584, Lib. II cap. XVII und Lib. IV cap. I) beschreibt ein Altarbild wie das genannte und schreibt es mit vielem Lobe Lionardo zu. Seine Beschreibung weicht von dem Louvrebild ab, stimmt aber mit dem Londoner Bild. Hiernach sollte man glauben, dass die Frage zu Gunsten des Londoner Bildes entschieden wäre. Ein Document, welches von Emilio Motta entdeckt worden ist und in dem Archivio Storico Lombardo (Anno XX) veröffentlicht wurde, lässt es aber als fraglich erscheinen, ob das von Lionardo für die Brüderschaft gemalte Werk überhaupt in die Kapelle kam. Dies Document, ein Gesuch der beiden Maler an den Herzog Lodovico Sforza, ihnen bezüglich der Bezahlung für die Madonna in der Grotte beizustehen, zeigt nämlich, dass zwischen den Malern und der Brüderschaft über die Werthschätzung des Altarwerkes eine erhebliche Differenz obwaltete, indem diese nur 25 Ducaten geben wollte, während die Maler entweder 100 Ducaten ausbezahlt oder das Altarbild zurück haben wollten. Unter Anderem wurde ausgeführt, dass eine solche Summe ihnen schon von einem Liebhaber geboten war. Die Entscheidung kennt man nicht. Die Möglichkeit ist aber unleugbar vorhanden, dass das von Lionardo gemalte Hauptbild zurückgezogen wurde und durch eine im Atelier ausgeführten Replik, deren Preis der Opferwilligkeit der Brüderschaft besser entsprach, ersetzt wurde. Die Vergleichung der technischen Ausführung des Londoner Bildes mit den beiden musicirenden Engeln macht es, wenn unsere Voraussetzung richtig ist, wahrscheinlich, dass Ambrogio de Predis, Lionardo's Gehülfe, mit der Ausführung des Mittelbildes betraut wurde.[53]) Die Ueberlegenheit des Bildes gegenüber den Engeln müssen wir uns dann durch Lionardo's nachbessernde Hand erklären. Die Vorzüge des Louvrebildes sind schon früher in dieser Zeitschrift nachgewiesen worden.[54]) Ich glaube auch kaum, dass Viele, die, wie ich, in dem günstigen Falle waren, direct von London nach Paris zu kommen, das Londoner Bild vorziehen werden. Trotz all der Unbill, welche das Louvrebild im Laufe der Zeit erfahren hat, übt es noch eine merkwürdige Macht aus. Die Ursache hierfür müssen wir unter Anderem in der duftigen Leichtigkeit suchen, mit

[52]) Ausser dem Hauptbilde mit der Madonna in der Grotte und den beiden Flügelbildern mit Engeln wurde noch „una ancona de figure de relevo misa tuta de oro fino" bei Lionardo und Ambrogio bestellt.

[53]) Doch bemerke ich, dass, wenn der Abstand zwischen dem ziemlich hölzernen Portraitmaler und dem Meister der beiden Engel schon gross genug ist, der zwischen den Engeln und dem Altarbild noch grösser erscheint.

[54]) Siehe W. Koopmann, Die Madonna vor der Felsengrotte in Paris und London. Repert. für Kunstwissenschaft XIV S. 353. Im Gegensatz hierzu hält Prof. Strzygowski im Jahrbuch der kgl. preuss. Kunstsammlungen die entgegengesetzte Ansicht mit Energie fest.

welcher das Bild hingeworfen ist, insbesondere in der Behandlung der Körperformen, welche die für Lionardo charakteristische Schärfe mit Feinheit verbindet. Das Londoner Bild ist dagegen viel schwerer gemalt und auch plumper in den Formen. Es übt bei Weitem nicht dieselbe Wirkung auf den Beschauer aus, wenn es auch in gewisser Hinsicht dem Bilde im Louvre überlegen ist, oder was die Anordnung betrifft, wahrscheinlich von Lionardo als überlegen betrachtet wurde. Das Londoner Bild ist nämlich keine einfache Wiederholung und noch weniger eine Copie des Louvrebildes.[55]) Ganz im Gegentheil — eine entschiedene Geschmackswandlung, dieselbe, welche das Cinquecento von dem Quattrocento unterscheidet, bekundet sich hier. Das Gemälde im Louvre ist noch herb und streng, es gehört in's XV. Jahrhundert, die ganze Würze des toscanischen Quattrocento schlägt uns aus dem Bilde entgegen. Solche Züge, wie die ausgestreckte, auf den Täufer zeigende Hand des Engels, wie dessen auf den Beschauer gerichteter ernster Blick, wie das streng geometrische Schema, worin die Figuren eingeordnet, wie es schon Koopmann gezeigt, sind für die Kunstrichtung bezeichnend. Dagegen gehalten ist das Londoner Bild viel freier, die Strenge ist gelöst, die erhobene, ernst-deutende Hand des Engels hat sich gesenkt, sein Blick ist nicht länger auf den Beschauer gerichtet, sondern voll Empfindung auf den kleinen Täufer. Diese Stiländerung, die sich mehr oder weniger bei allen Figuren zeigt, beweist, dass das Louvrebild das ursprünglich von Lionardo gemalte Bild, das eigentliche Original ist. Denn es ist eine unmögliche Annahme, dass ein Schüler oder Nachfolger Lionardo's das Werk seines Meisters archaisirend in quattrocentistische Empfindung zurückschrauben wollte. Andererseits bekunden die feinen Aenderungen, insbesondere bei dem Engel, welcher jedenfalls dem Entwurfe nach tiefer empfunden ist, Lionardo's Mitwirkung am Londoner Bilde. Die Geschmackswandelung und die dadurch veranlasste Stiländerung zeigen, dass ein Zeitabstand von mehreren Jahren zwischen der Entstehung des Louvrebildes und der des Londoner Bildes angenommen werden muss. Während das Louvrebild in den ersten Jahren des ersten Aufenthaltes in Mailand, dürfte das Londoner Bild erst während des zweiten Aufenthaltes entstanden sein. Man weiss, wie die Zeit sich hinschleppen kann, ehe ein bestelltes Altarwerk angefangen und wenn angefangen, ehe es vollendet wird. Eine andere Erwägung, wenn sie auch nur etwas Nebensächliches betrifft, scheint mir doch entscheidend. Der Vordergrund mit den Kräutern und Blumen, sowie auch die Brüche des Felsenbodens sind im Louvrebild mit der ganzen lionardesken Feinheit und seiner strengen Naturwahrheit gezeichnet, während selbst die Vertheidiger des Londoner Bildes dessen schwer und plump gemalten Vordergrund preisgeben und als Schul-

[55]) „Does a copyist make fresh studies, when he is repeating the work of a great master?“ Edw. J. Poynter. The Art. Journal, 1894 S. 232.

werk betrachten.[56]) Aber das Original muss doch dasjenige Bild sein, wo selbst das Untergeordnete die Meisterschaft bekundet.[57]) — Unter den Handzeichnungen Lionardo's befinden sich mehrere Studien zum Louvrebild; keine jedoch, die mit Sicherheit auf das Londoner Bild Bezug haben kann.[58]) Unter den Zeichnungen zum Louvrebild sind besonders bemerkenswerth: Studie zum Engel, Federzeichnung in der kgl. Bibliothek zu Turin. Der auf den Beschauer gerichtete Blick und die Stellung des Kopfes stimmen mit dem Louvrebild. In der Bibliothek zu Windsor befinden sich drei Zeichnungen, die alle Bezug haben auf den Engel im Louvrebild (No. 71, 72, 75). Es ist das Verdienst Eugène Müntz', die Aufmerksamkeit auf ein Blatt in der Ecole des Beaux-Arts zu Paris mit Studien zu der Hand und dem Arm des Engels im Louvrebild hingeleitet zu haben. Auf demselben Blatt eine Studie zu der grossen Figur des Engels mit der ausgestreckten Rechten. Diese Figur, in der Stellung abweichend von der im Bilde, ist übergangen und hat ihren lionardesken Charakter zum Theil verloren. Die Echtheit der Zeichnung geht auch daraus hervor, dass auf einem Blatte in Windsor die Studie eines gebeugten Armes, die sich auf der Pariser Zeichnung findet, wieder vorkommt. Diese hat Bezug auf St. Petrus im hl. Abendmahl. Hier bekommen wir auch einen Wink für die Entstehungszeit des Bildes. Ich erwähne noch die Zeichnungen zum Kopfe des kleinen Johannes in der Collection des Duke of Devonshire im Chatsworth und in der Sammlung des Louvre.[59])

---

[56]) Siehe Edward J. Poynter's Artikel. The Art-Journal 1894.

[57]) Die schlechte Erhaltung des Bildes muss natürlich in Betracht gezogen werden. Vor Kurzem hat Venturi die Eigenhändigkeit auch des Louvrebildes bezweifelt, jedenfalls glaubt er nicht, dass der Meister selbst es je zu Ende geführt hat. — In allerneuester Zeit ist ein drittes Exemplar von geringeren Dimensionen hervorgehoben und als das eigentliche Original bezeichnet worden. Es befindet sich in der kleinen Kirche von Affori in der Nähe von Mailand — „fu riconoscinto, a dir vero, come opera di Leonardo solo dal 31 marzo dal corrente anno, benché esposto in quella parrocchiale da oltre mezzo secolo". (Diego Sant'Ambregio. L'Ill. Italiana). Da ich das Bild nicht gesehen habe, muss ich mich vorläufig eines Urtheils enthalten. Nur bemerke ich, dass die Reproduction in der Illustrazione Italiana vom 24. Nov. 1901 keinen günstigen Eindruck macht. Es scheint sich danach um eine verkleinerte Version des Londoner Bildes von luineskem Charakter zu handeln. Unter der Voraussetzung der Echtheit würde es auch befremden, dass Johannes, wie in London, einen Kreuzstab hält. Denn selbst der Londoner Katalog bezeichnet diesen als späteren Zusatz.

[58]) Damit möchte ich nicht behaupten, dass solche nicht existiren können. Lionardo konnte sehr gut zum Gebrauch für den Schüler oder Gehülfen Zeichnungen zum Londoner Bilde gemacht haben.

[59]) An Lionardo's Werk oder an einem früheren Entwurfe zu demselben hat sich Perugino inspirirt, als er seine Madonna zwischen zwei Engeln, jetzt im Museum zu Nancy, schuf.

Dürer?

Von **Friedr. Haack**-Erlangen.

I.

In dem Werke: „Die Gemälde von A. Dürer und Wolgemut“ sowohl als auch im 1893er Jahrgang des Jahrbuches der k. pr. Kunstsammlungen, pag. 208 f., ist das Bildniss eines Mannes in reiferen Jahren, das sich im Besitz eines Freiherrn von Holzhausen zu Frankfurt a. M. befindet, als ein Gemälde von der Hand Dürer's publicirt worden. Die locale Tradition, vertreten durch von Nathusius und Donner von Richter, hatte sich für den Nürnberger Altmeister ausgesprochen, Thode hat dieser Zuweisung beigestimmt und seine Gründe dafür im Jahrbuch dargelegt. In der That besitzt das Frankfurter Bild einen unverkennbaren Zusammenhang mit Albrecht Dürer's Art und Kunst.

Aber rührt es wirklich von seiner eigenen Hand her? — kurz und gerad' herausgesagt, ich bin geneigt, ihm das Gemälde abzusprechen und es dem von ihm stark beeinflussten Hans Baldung Grien zu geben. Dass Bildnisse, welche diesem gehören, auf den Namen seines grossen Meisters getauft werden können, beweist der bekannte Greisenkopf im Berliner Museum.

Ich gestehe, dass ich das fragliche Bild noch niemals im Original gesehen habe. Aber wir befinden uns hier in einem Falle, in dem die Formensprache auch aus der guten Abbildung so laut und deutlich zu uns spricht, dass wir des farbigen Originals entrathen können.

Der Dargestellte des Frankfurter Gemäldes trägt einen langen Bart, aber die Oberlippe ist glatt rasirt. Dies ist rein äusserlich, aber es mag doch in jenen schwäbischen Gegenden, in denen Baldung thätig war, üblich gewesen sein, da es nicht nur auf seinen Portraits, sondern auch auf seinen Historienbildern häufig vorkommt, während eine solche Barttracht bei Dürer nicht üblich ist. Der Dargestellte trägt ferner langes, in Wellenlinien auf die Schultern herabfallendes Haar. Dieses ist ganz anders behandelt, wie bei Dürer's berühmtem Selbstbildniss in der Münchener Pinakothek. Bei Dürer plastisch herausgearbeitete, körperhafte, naturwahre Locken, beim Frankfurter Gemälde Büschel von Haaren, die in einer Fläche das eine neben das andere hingesetzt sind. Doch, um von jenem späteren und in seiner Art einzig dastehenden Portrait abzusehen, der-

selbe Unterschied, der das Frankfurter Bildniss von jenem trennt, scheidet es auch von Dürer's Selbstbildniss aus dem Jahre 1498. Doch Thode beruft sich in erster Linie auf die Aehnlichkeit mit dem 1499er Tucherbilde in Weimar. Eine Aehnlichkeit ist allerdings vorhanden, aber welche und wie charakteristische Unterschiede! Bei Dürer fällt das Haar in den bekannten fest zusammengeschlossenen Pfropfenzieherlinien herab. Die auf dem Haar spielenden Lichter werden durch lange, helle Linien wiedergegeben, welche dieselben Windungen wie die Hauptmasse des Haares aufweisen. In Frankfurt ist das Haar viel mehr en masse behandelt, die Lichter sind in Gestalt ganz kurzer, rundlicher Parallelstrichelchen aufgesetzt. Diese Behandlungsweise und diese Drucker sind nun für Baldung sehr bezeichnend, sie kehren z. B. genau so bei dem Berliner Greisenkopf wieder. Der Mund ist merkwürdig breit, die Lippen aber ganz schmal. Dies kann am Modell liegen, beachtenswerth ist jedoch, dass Dürer die Neigung besitzt, schwellende Lippen darzustellen, während jene Mundform bei Baldung häufig wiederkehrt. Sehr charakteristisch ist die Wiedergabe der Nase. Dieselbe ist auf dem Frankfurter Bild hauptsächlich durch einen scharfen, harten Strich zur Darstellung gebracht, der von der rechten Braue bis zum linken Nasenloch hinabreicht. Die Nase schneidet hart und unvermittelt in die rechte Gesichtshälfte ein, genau so wie bei Baldung's Bildnissen in London, Stuttgart und besonders in München. Ein Meister wie Dürer giebt diesen Gesichtstheil, dem bei der Modellirung des ganzen Antlitzes eine so wichtige Stellung zukommt, wesentlich anders wieder. Dürer zieht niemals eine scharf einschneidende Umrisslinie, sondern er modellirt die Nase in vermalender Weise. Man fühlt, dass sie nicht in die abgekehrte Gesichtshälfte einschneidet, sondern dass sie sich aus dem Antlitz heraushebt. Ausschlaggebend aber ist das Auge. Das Auge ist in Frankfurt nebensächlich behandelt, flach, tief zurückliegend. Der farbige Theil, der die Pupille umzieht, ist nur durch ein paar Lichter angedeutet. Der Ausdruck ist blöd und nichtssagend. Alles wie bei Baldung's Bildnissen. Bei Dürer dagegen sind die Augäpfel nicht flächenhaft, sondern wie wirkliche runde Augäpfel behandelt, die gegen die Lider drängen, bei denen die tiefdunkle Pupille von helleren Kreisen umzogen ist: Augen, aus denen eine innere Erregung, Augen, aus denen eine Seele hervorleuchtet. — In Summa spricht die flache Modellirung, die harte Nasenlinie, der wenig belebte Ausdruck des Kopfes gegen Dürer und für Baldung.

Wie der Kopf, so die Hände. Allerdings erinnert die Haltung derselben, besonders der linken, an das Portrait von Dürer's Vater aus dem Jahre 1490 in den Uffizien, doch dies ist äusserlich und überdies wird ja Baldung das Conterfei vom Vater seines Meisters sehr wohl gekannt haben. Aber man vergleiche einmal die Structur der beiden Händepaare mit einander, man beziehe die sonst von Dürer gemalten Hände in den Vergleich ein, z. B. die herrlichen Hände auf dem Oswald Krell-Portrait von 1499, in welches Jahr das Frankfurter Bild von Thode ge-

setzt wird. Welche Kluft thut sich da vor unseren Augen auf! — Dürer strebt danach, die Hände bis in alle Einzelheiten, mit allen hervortretenden Adern und Sehnen und Muskeln, besonders aber den constructiven Aufbau zu erfassen, die Natur so naturwahr wie möglich darzustellen. Er kann sich selbst gar nicht genug darin thun, recht tief in die Natur einzudringen. Baldung dagegen begnügt sich in seiner decorativen Weise, wie den Kopf, das Kopfhaar, den Pelz, so auch die Hände flott im Ganzen herunterzustreichen, ohne sich viel um das Vielerlei der einzelnen Adern zu kümmern. Sehr charakteristisch für Baldung ist endlich der dicke rechte Daumen mit dem unverhältnissmässig kleinen, tief im Fleisch sitzenden Nagel. Solche Hände und solche Nägel hat Dürer niemals, Baldung immer gemalt.

Endlich noch ein Wort über das Arrangement, über die Composition unseres Bildes. Von der rechten Schulter geht eine Senkrechte parallel zum linken Bildrand auf den Ellenbogen herab und bildet mit der Schulter wie mit der einen Gewandfalte je einen beinahe rechten Winkel. Wo kommen solche Linien und solche Winkel je bei Dürer's Bildnissen und überhaupt bei ihm vor?! Dagegen sind sie für Baldung geradezu charakteristisch. Man vergleiche daraufhin die allegorische Frauengestalt mit dem Spiegel im Germanischen Museum oder das Londoner Bildniss, bei dem sich fast dieselbe Armlinie wiederholt. Ueberhaupt weist dieses Bildniss eine überraschende Uebereinstimmung mit dem unsrigen auf. Denn schliesslich sind es nicht nur die vielen Einzelheiten, sondern auch der Gesammteindruck, welcher sich ja allerdings einerseits aus jenen Einzelheiten, zum anderen Theil aber doch auch aus undefinirbaren Momenten ergiebt — es ist auch der Gesammteindruck, der mich zu der Hypothese zwingt: Baldung, nicht Dürer! —

II.

In der Sammlung des Herzogs von Devonshire in Chatsworth befindet sich eine Zeichnung in schwarzer Kreide, welche ein männliches Brustbild ohne Hände darstellt. Dabei in römischen Ziffern die Jahreszahl 1518, aber kein Künstlermonogramm. Es besteht nun kein Zweifel daran, dass die Zeichnung von einem oberdeutschen Künstler herrührt. Aber von welchm? — Lippmann hat sie für Dürer gehalten und in seine Veröffentlichung der Dürer'schen Handzeichnungen im IV. Bande unter Nr. 400 aufgenommen. Die Bemerkungen, die ich nun dazu zu machen beabsichtige, stützen sich nur auf die Kenntniss dieser Reproduction. Es dürfte aber einer Zeichnung gegenüber erlaubt sein, nach der Reproduction zu urtheilen und zwar um so mehr, als die Nachbildungen in dem Lippmann-Werk als mustergiltig anerkannt sind.

Das Bildniss fällt vollkommen aus dem Zusammenhang der übrigen Bildnisszeichnungen des Nürnberger Meisters heraus und zwar durch seine malerisch weiche Gesammthaltung. Weder vor noch nachher hat Dürer jemals so weich und so malerisch Bildnisse gezeichnet. Man ver-

gleiche die vielen äusserlich damit übereinstimmenden Portraits aus dem Anfang der 1520er Jahre. Man ziehe aber ganz besonders das zeitlich nächststehende monogrammirte Bildniss vom Jahre 1517 herbei, das Lippmann in demselben Bande unter Nr. 371 veröffentlicht hat. Dieses ist für Dürer ja auch verhältnissmässig recht weich und malerisch behandelt, aber von dem in Frage stehenden dennoch von Grund aus verschieden. Die auffällige Weichheit des fraglichen Bildnisses äussert sich in der gesammten Modellirung des Kopfes, ferner sehr charakteristisch in der Haarbehandlung. Die Haare sind hier als grosse Licht- und Schattenmassen gegeben. Dürer hält sich viel gewissenhafter an die einzelne Haarsträhne, an das einzelne Haar. Die Haarbehandlung kann bei ihm nie eine gewisse zeichnerische Auffassung verleugnen, während sie hier durchaus malerisch ist. Dem von Dürer gezeichneten Kopfhaar merkt man es stets an, dass es in jedem einzelnen Falle nach der Natur studirt ist, die Haarmasse der fraglichen Zeichnung k a n n n a c h der Portraitsitzung in einer fixen Manier hinzugefügt sein. Und dieser Unterschied zeigt sich durchgehends. Bei Dürer stets gewissenhafteste Nachbildung des gerade vorliegenden Naturobjectes, hier ein Bildniss in einer flotten Manier, die sich gelegentlich über Schwierigkeiten hinwegsetzt. Wie contrastirt mit der malerisch weichen Gesammt-Auffassung der dicke grobe Contur der rechten Gesichtshälfte, der noch dazu — ohne irgend welche stoffliche Unterscheidung — zur Darstellung des Baretts weiter geführt wird. — Bei Dürer wäre so etwas undenkbar. Er reisst nicht einen solchen dicken Strich fest herunter, sondern er schaut immer wieder auf das Modell hin und sucht diesem den Contur individuell nachzuformen. Endlich und dies ist der dritte Hauptpunkt, fehlt unserem Portrait (ganz abgesehen von der üblichen Spiegelung des Fensterkreuzes im Auge) die seelische Belebung, die Dürer allen seinen Bildnissen eingehaucht hat. Recht gemüthlich, ja sogar sympathisch sieht der wohlbeleibte Dargestellte aus, aber es fehlt ihm durchaus das für Dürer charakteristische Feuer. Bei Dürer sind die Augen aus concentrischen Kreisen gebildet, hier aus verschiedenen kleinen hellen und dunklen Flächen.

Als ich nach längerer Zeit wieder in dem Band Zeichnungen blätterte, kam mir beim ersten Aufschlagen des fraglichen Bildnisses blitzschnell der Gedanke: „Das ist kein Dürer, sondern ein Schäufelein! —“ und je mehr ich dann eingehend verglichen und immer wieder verglichen habe, um so mehr bildete sich der Gedanke zur festen Ueberzeugug aus. Alles vorher Gesagte spricht wie gegen Dürer, so für jenen seinen Nachfolger. Besonders ist es die Augenpartie mit den tief liegenden, theilweise von den oberen Lidern sackartig bedeckten Augen und den rundlichen Brauenhärchen, die an Schäufelein denken lässt, ferner aber auch die fixe Manier statt der gewissenhaften Naturbeobachtung und endlich die malerisch weiche Gesammthaltung. Das Werk ist nicht fränkisch, sondern schwäbisch empfunden, nicht von einem ringenden, sondern von einem bequem schaffenden Maler ausgeführt. Man vergleiche endlich das

im Besitz des Fürsten Liechtenstein befindliche, bei Gerlach und Schenk (No. 124) veröffentlichte männliche Bildniss von Schäufelein, und man wird der Hypothese zustimmen müssen, dass fragliches Blatt nicht von Dürer, sondern von Schäufelein gezeichnet ist.

An der Zeichnung scheint Lippmann auch Manches befremdet zu haben. Er erklärt sich das Befremdliche aus einer wahrscheinlichen, späteren Ueberarbeitung. In dem Falle wäre an eine Ueberarbeitung eines ursprünglich Dürer'schen Blattes durch Schäufelein zu denken. Mich dünkt es aber ungleich wahrscheinlicher, dass die Zeichnung ganz und gar von diesem Meister herrührt, weil sie nur äusserlich mit Dürer zusammenhängt, im Grunde aber gänzlich von seiner Art abweicht.

Die Umsetzung des Königsdenkmals im Schleswiger Dom.

Seit $4^1/_2$ Jahrhunderten birgt unser Dom ein plastisches Kunstwerk von vollendeter Schönheit. Sollte hier von dem fast gleichaltrigen Brüggemann'schen Altarwerk gesprochen werden, dann würde kaum Jemand seine Schönheit voranstellen. Von ihm geht zunächst eine überwältigende Wirkung der Kraft und Innigkeit aus. Dem Altare zur Seite aber stand bis vor Kurzem der Sarkophag des Dänenkönigs Friedrich I, aus dessen lichten Marmorgebilden die erquickliche Formvollendung der besten Renaissance uns entgegenstrahlt. Dass wenig gemüthliche Anklänge uns berühren, verstimmt um so weniger, als wir vor einem Scheinsarge, also Kenotaph stehen, da der fürstliche Leichnam in der ehemaligen Krypta beigesetzt ist.

Die befriedigendste bildliche Vorführung und schriftstellerische Würdigung erfuhr das Werk wohl bis jetzt in der — auch im Repertorium 1889 erwähnten — Monographie des späteren Bauschuldirectors R. Schmidt in Zerbst. Erwähnung, freilich kürzester Art, findet es selbstverständlich auch in der „Deutschen Renaissance" von Lübke. Was dieser aber — und zwar auch in der „zweiten verbesserten Auflage" — mittheilt von der „beliebten Gestalt eines Triumphbogens, der von sechs Karyatiden getragen wird", bleibt unverständlich. Die Karyatiden sind da, aber nichts, was an einen Triumphbogen erinnern könnte. — Haupt's Schleswig-Holsteinische „Bau- und Kunstdenkmäler" beschäftigen sich eingehender damit, bringen auch eine klare photographische Wiedergabe.

Aus immer wiederholter Anschauung möchte ich das hochgeschätzte Kunstwerk vorführen. An jeder Schmalseite wird der stark ausgerundete Sarkophag aus buntfarbigem Marmor von einem breiten, kräftig gegliederten, mit Reliefschmuck versehenen Pfeiler getragen. Aus jenem Material ist auch der stufenförmige Unterbau gebildet. Auf Pilastersockeln umstehen den Sarg sechs weibliche Idealgestalten in halber Lebensgrösse, auf dem jonischen Kapitäl, welches ihr Haupt bekrönt, die weit ausladende schwarz marmorne Deckplatte tragend. Darauf ruht lebensgross, schlicht ausgestreckt, das Abbild des Verstorbenen. Als

königlicher Krieger liegt er da, in prachtvoll gezierter Rüstung; die feingeformten Hände aber heben sich flehend gen oben. Eine Inschrifttafel, von einer stehenden weiblichen Gestalt gehalten, zu Füssen der Statue, spricht in ihren lateinischen Distichen von den Geschicken dessen, den man den „Frommen“ genannt hat und den „Friedefürsten“.

Zu Häupten wird das dänische Wappen ebenso gezeigt. Die öfter vorkommende Bezeichnung „Engel“ für diese ungeflügelten, ziemlich modern frisirten Wesen — der Kopf hängt voll schwerer Flechten — trifft wohl kaum zu. Jene 6 Trägerinnen aber verkörpern die christlichen Cardinaltugenden — christlich ja, aber fast Alles haucht uns etwas kühl vornehm „antikisch“ an: die Haltung könnte nicht karyatidenhafter sein, das reiche Ober- und Untergewand im feinen, weichen Fluss des Gefältels nicht klassischer. „In vollkommenster Ausführung“ sagt Haupt, und wir Alle sagen's bewundernd mit. Die Stärke, das Haupt mit einem Löwenfell zum Theil bedeckt, trägt nicht spielend, aber auch nicht allzu schwer an ihrem mit beiden Händen erfassten Säulenschafte; die Hoffnung stützt die herabhängende Linke auf den Anker, während auf der Rechten das Täubchen sitzt; die Klugheit hat sich den Arm zutraulich von der schlauen Schlange umschlingen lassen u. s. w. Es ist aber die Liebe allein, die uns das Herz abgewinnt. Während die Schwestern — ihrer Aufgabe eingedenk, ein Stück Architektur zu sein — strenge geradeaus schauen, senkt die Caritas das schöne Haupt milde ein wenig herab zu den zwei nackten Bürschchen, die, als könnt's nicht anders sein, vertraulich an der hohen Frau herumklettern, eines hinauf, das andere herab, Beide nach einem Blumenstrauss sich streckend, den ihre Linke hält. Dieser liebenswürdig genrehafte Zug stimmt — ohne aus dem Ganzen herauszufallen — das vornehme Werk milder, wie auch vier fast unbekleidete Trauergenien es thun, davon zwei an jeder Breitseite auf Sockeln vor den tragenden Pfeilern stehen. Die Klage der geflügelten Knäblein — die Köpfchen leicht zur Seite gesenkt, neben sich den Todtenkopf, die Fackel umgekehrt — wirkt sehr echt; ist Haltung und Ausdruck bei Allen verschieden, von Herzen betrübt sind Alle. Im Uebrigen sind zierlichste Schmuckstückchen, als Löwenköpfe, Masken allerlei Art, doch so viel ich herausfand, immer ohne kirchlich symbolische Beziehung, reichlich, aber ohne Ueberladung, an den Architekturtheilen angebracht.

Nun die Geschichte dieses für unsern Norden so seltenen Kunstwerks? Die Zeit der Entstehung, demnach der ersten Aufstellung im Dom kennen wir; es ist das Jahr 1555. Damit aber scheint — wenn man die Menge der widersprechendsten Angaben über den fraglichen Meister ansieht — die Gewissheit ein Ende zu haben. Um mich herum liegt ein ganzer Haufen alter und neuer Bücher und Zeitschriften mit einschlägigen Berichten, durch die man sich durcharbeiten kann, ohne über jenen Punkt viel klüger geworden zu sein. Also: früher nahmen wir immer die Versicherung unserer älteren und späteren Chronisten ruhig hin, dass „ein Künstler Caprara“ in Mailand der Verfertiger sei. Gern würde man das

glauben, denn Niemand, möge er noch so eifrig alles Deutsche in der Kunst zur Geltung bringen wollen, Niemand wird sich dem unmittelbaren Eindruck entziehen: ein Stück Italien in Schleswig! Und schliesslich, von dort kam sie ja, diese feine fremde Kunst, auch in unsern romanisch-gothischen Dom und das diesmal auf dem hier nicht ungewöhnlichen Umwege über die Niederlande. Lübke sagt in der „Deutschen Renaissance" von dem Denkmal: „wie wir wissen, ausgeführt von Jacob Bink in Antwerpen". Ob wir das damit auch wissen?

Im „Repertorium f. Kst." beginnt 1897 mit einer Abhandlung des Prof. Dr. Lohmeyer über „die Herkunft des Herzog-Albrecht-Epitaphs in der Domkirche zu Königsberg" eine Reihe von Artikeln über verschiedene Fürstendenkmäler des XVI. Jahrhunderts, die schliesslich in einen Gelehrtenstreit ausmündet. Später nämlich wird von anderer Seite dem bisher in Betracht gezogenen Meister jenes Königsberger, wie des dänisch-schleswigschen Denkmals — nämlich J. Bink — die Urheberschaft sämmtlicher Werke entzogen, da „sie von niemand Anderem als dem berühmten Antwerpener Bildhauer Cornelis Floris entworfen und ausgeführt worden". Nun hat aber schon 1887 Prof. Haupt „Urkundliches über König Friedrich I Denkmal im Dom zu Schleswig" in einem Localblatt mitgetheilt aus dem „Ny Danske Magazin" vom Jahre 1794. Es sind Theile eines Briefwechsels zwischen dem Dänenkönig Christian III — Friedrich I Sohn — seinem Schwager, dem Herzog Albrecht von Preussen und dem niederländischen Künstler, der in Beider Diensten stand, J. Bink. In dem hier mitgetheilten Briefwechsel, von dem Einzelnes auch in den oben erwähnten Abhandlungen herangezogen wurde — ist nur von Bink die Rede, nicht von C. Floris, was zu erwarten wäre, falls er die Hauptrolle spielte. Sehr kann uns übrigens Mynheer Bink nicht gefallen, der annähernd ein Windbeutel scheint gewesen zu sein, der selten da zu finden war, wo seine fürstlichen Herren ihn vermuthen durften. War er vielleicht doch nur als routinirter Hofkünstler der Hauptunternehmer, wie man ihn stellenweise als solchen bezeichnet findet, der wohl plastische Kunstwerke „besorgen", aber nicht machen konnte, der es aber gewohnt war, mit dem Ruhm davon zu gehen? Dann dürfte — wenn auch die zeichnerischen Angaben Bink zuzuschreiben wären — doch C. Floris de Vriendt, der Bildhauer, der eigentliche Meister gewesen sein. Und warum sollte nicht jener italienische Caprara, den doch unsere Chronikenschreiber nicht frei können erfunden haben, zu den „vielen Händen", die an dem grossen Werke arbeiteten, auch die seinigen hergeliehen haben? Ein Agent — „der in dänischen Hofdiensten stehende Goldschmied Johann de Willers", der sich aber gelegentlich Unterschleife erlaubte, überbrachte nach der endlichen Fertigstellung für das Schleswiger, wie das Königsberger Monument nach Antwerpen je 2000 Thaler; ein, wie es heisst, für jene Zeit ansehnlicher Preis. Die Beschaffung des Materials hatte Noth gemacht, da — wie Haupt mittheilt — der Anfangs zur Verfügung

stehende Stein „nicht rein und weiss genug für das Königsbild“ gewesen sei. Aus England eingeführt, ist derselbe also nicht — wie man hier früher annahm — ein fester Marmor, sondern leider der minderwerthige nordische Alabaster. Dasselbe ist der Fall bei den früher erwähnten Denkmälern, von denen an dem grossartigen Herzog Albrecht-Epitaph sich viele Haupttheile wiederholen sollen, die wir in Schleswig finden. Dieses wiederholt sich aber — nach Abbildung und Beschreibung in Lübke's D. Renaissance zu urtheilen — im höchsten Grade bei dem Denkmal des Edo Wiemken in Jever, wo der Marmorsarkophag mit biblischen Reliefs geschmückt ist, wie auch der grossartige Kuppelüberbau biblische wie antik heidnische Gestalten in friedlichem Verein zeigt. „Wohl sicher von Niederländern ausgeführt“, heisst es da.

Warum jetzt alle jene alten Berichte wieder an's Tageslicht kommen? Die Veranlassung, dass wir alles Einschlägige hervorsuchten, war eine brennende Frage, die aber jetzt — fast sagte ich leider! — wohl als erledigt anzusehen ist.

Gleichviel welchen Standort unser Königsdenkmal früher im Dom mag eingenommen habrn — seit lange vor Menschengedenken stand es zu Seiten des hohen Altares, dicht an die Waud der Apsis gerückt, so dicht, dass an wirkungsvolles Sehen der hinteren Breitseite nicht zu denken war. Deshalb wäre die Nachricht, dass an massgebender Stelle (da der Dom fiscalisch ist, geht von Berlin aus, was an ihm geschieht) eine Umsetzung geplant wurde, nur mit Freuden begrüsst worden. Die Sache hatte aber einen sehr herabstimmenden Zusatz: man wollte unser stolzes Monument einsperren in ein enges Futteral, in das schmale, düstere Ost-Ende des nördlichen Seitenschiffes — warum, das weiss eigentlich Niemand. Genug, in dieser Abseite steht es jetzt wirklich, und, ich möchte nicht ungerecht sein, ich gebe zu, was nur Wenige thun wollen, es steht da nach einer Seite hin besser als vorher. Wenn man das den ganzen Raum absperrende Schutzgitter entfernt hat, ist es den Blicken von allen Seiten zugänglicher als früher, aber freilich eine richtige Entfernung ist in dem unten nur 6 m breiten Raum nicht zu gewinnen. Und welch einen herrlichen Standort hat man ohne Grund ignorirt: den einzigen des Kunstwerkes würdigen, den kunsthistorisch hergebrachten: den weiten, lichten, leeren Raum zwischen der Orgelempore und den Pfeilern des Mittelschiffes! Und hier hat nach alten Berichten — die nur Einzelne nicht glauben wollen — ursprünglich das Kenotaph gestanden, und zwar unter einem „Himmel“, der mit schwarzem englischen Tuch behangen war.[1]) Da hier die geringste Aus-

---

[1]) Ein Drechslerlehrling, so erzählen die Chroniken, hat sich von diesem Tuch ein Stück weggeholt. Es ist erstaunlich, welch ungeheuren Lärm dieser hässliche Raub verursacht hat. In einem der schweren alten Lederbände unseres Staatsarchives fand ich viele Seiten mit der Geschichte bedeckt, in der es nach langen Gerichtsverhandlungen zum „Zwölf-Männer-Eid“ gekommen ist. Weil in

dehnung des freien Platzes ca. 20 m misst, während die grösste Einem unermesslich scheint, dürfte man über Raummangel doch wohl nicht klagen. Und doch — man war so anspruchsvoll, d. h. eine oder zwei der massgebendsten Stimmen der Gemeinde haben dadurch die Entscheidung herbeigeführt, dass sie betonten, für den Eintritt von Hochzeitszügen könnte das Monument ein Hinderniss sein! Und doch sind Brautzüge hier nicht breitspuriger als anderswo. Auch wurde gefürchtet für den Längenblick durch das Mittelschiff vom Westende her, der doch erst recht schön wird, wenn man seinen Standpunkt nicht absolut in der Mittelaxe wählt. Zudem misst das Kenotaphium nur 9 Fuss in der Länge, bei 8 Fuss Höhe. Wie einst das zartgebildete Marmorwerk hier durch ein „Gadderwerk" vor Berührung ist geschützt worden, so hätte das jetzt wieder geschehen müssen, wo der Raum eine passende Entfernung zuliess.

Als nun der geplante Umzug bekannt geworden war, kamen gegentheilige Wünsche in der Platzfrage an der richtigen Stelle in Berlin erst zum Ausdruck, als es zu spät war. Jetzt aber grollt in der Domgemeinde und darüber hinaus Alles, was an Kunst Interesse nimmt, über die Einsperrung des allgemeinen Lieblings. Es giebt Sanguiniker, die behaupten, wir würden seine Befreiung noch erleben aus dieser künstlerischen „Rumpelkammer". Wie es dort aussieht? Interessant immerhin! Auf einer Estrade an der Nordwand erhebt sich unser „Grosser Christopher", der sich das Tragen seines winzigen Christkindchens so überaus sauer werden lässt; 4 m hoch, soll er mit flatterndem Mantel u. s. w. aus einem einzigen Stück Holz geschnitzt sein. Es macht jetzt den Eindruck, als sei der todte Dänenkönig zu seinen Füssen ihm in Verwahrung gegeben. Ihm zur Seite stehen kleine weibliche Heiligenfiguren, abermals Holzschnitzereien, die gewiss ihrer Zeit für schön galten und auch uns noch Einiges bieten. Am Ostende dieser nördlichen Chorabseite erhebt sich über einigen Stufen ein Altaraufsatz von 1664, mit dem grossen allegorischen Gemälde „der Sieg des Christenthums über die Sünde" unseres liebenswürdigen Schleswiger Rembrandt-Schülers Jürgen Ovens, von dem der Dom eine herrliche „Heilige Familie" besitzt.[2])

Dass ein Vorschlag von fachgelehrter Seite dahin ging, in die Mitte des hohen Chores das Monument zu versetzen, hat wohl nur den Werth eines Curiosums. Wollte man es so zur Hauptperson im Gotteshause machen, würde man dieses zu einem Mausoleum herab-

---

jenen Mittheilungen eine Jahreszahl nicht genau stimmte wird jetzt vereinzelt angenommen, dass Alles sich auf ein anderes Denkmal beziehe, von dem man sonst niemals gehört hat. Es dürfte doch wohl immer nur ein Königsdenkmal hier gegeben haben.

[2]) Ueber die hier genannten Kunstwerke und vieles Hierhergehörige mehr, möchte ich verweisen auf das nach Restauration des Domes entstandene Büchlein: Der Dom zu Schleswig. — Geschichte und Beschreibung von Doris Schnittger. Schleswig 1894, Verlag von Julius Bergas.

würdigen. Ist das hohe Chor um ein werthvolles Kunstwerk ärmer geworden, so ist dort dafür etwas anderes erst jetzt zur Geltung gekommen. Das Kenotaph verdeckte fast völlig einen in die dicke Mauer hineingebauten dreisitzigen Bischofsstuhl von ansprechenden Verhältnissen, wie von einem Baldachin überdacht von zierlichem Kreuzgewölbe, ruhend auf schlanken Marmorsäulchen. Wie manche der anziehendsten kleinen Bautheile unseres Domes, war barbarischer Weise auch dieses Schmuckstück einst ganz zugemauert worden, und wurde erst 1847 von einem der restaurirenden Arbeiter als Hohlraum entdeckt. Darnach dient es dem Gebrauch der am Altar fungirenden Geistlichen.

Noch bleibt zu berichten, wie sich die beendete Umsetzung vollzog. Von Berlin her trafen tüchtige Formgiesser ein, welche in sorgfältigem Verfahren von sämmtlichen Sculpturen Abgüsse herstellten, die nach Berlin gesendet wurden. Eines der dortigen Museen, sowie das Thaulow-Museum erhalten einen vollständigen Abguss. (Ob nicht Einzelfiguren zum Schmuck des Privathauses könnten in den Handel gegeben werden?) Der kleinen fehlenden Theile an Fingern uud dergleichen waren es nicht allzuwenig. Diese sind in edlem Material ergänzt, und nach gehöriger Säuberung ist Alles am jetzigen Standort aufgebaut. Als Letztes folgte die Herstellung der ursprünglichen Vergoldung, die, nach meinem Dafürhalten, so wirkungsvoll wie massvoll zur Anwendung kam. Die Pracht der königlichen Rüstung mag ja wohl grössere Goldflächen erfordert haben, doch stört das, bei der Höhe des Ganzen, nicht. Auch einzelne kleine Zierstücke, wie gleichfalls die unter dem Kopfende des Lagers kauernden Sphinxe sind meist golden. Sonst aber finde ich fast nur mit schmalen Linien die Attribute geschmückt, und die reichwallenden Gewandungen gesäumt, wie hier und da die umfassende Franse. Das früher vergoldete lange Lockenhaar hat man wohlweislich jetzt unberührt gelassen. Diese Ornamentirung hebt, aber sie tritt nur dienend auf, nicht anmassend selbständig. Und doch ist's einzelnen Kunstfreunden zu viel, sie gingen „ganz traurig“ davon. Was diese Puritaner wohl anfangen mit den hochclassischen Goldelfenbein-Meisterwerken, oder gar mit den, allerdings oft erschrecklich prahlerischen Neuvergoldungen unserer mittelalterlichen Schnitzaltäre?

Dem mit diesen höchst verantwortlichen Arbeiten betrauten Berliner Bildhauer Walger, einem älteren Herren, dem man mehrfach Standbilder soll zu danken haben, trat als Hülfskraft der hier lebende Maler Hampke zur Seite, welcher besonders durch seine vielfachen Erfolge als Restaurator werthvoller Gemälde und Schnitzarbeiten, sowie als Kirchenmaler weithin Ruf hat.

Doris Schnittger-Schleswig.

Zu Michelangelo's Zeichnungen in Haarlem.

Ernst Marcuard's prachtvolle Publication hat die nahezu unbekannten Zeichnungen Michelangelo's in Haarlem der Forschung allgemein zugänglich gemacht. Obwohl mir die Blätter nur durch diese Facsimiles bekannt sind, sei es mir doch gestattet, einige Bemerkungen über die Zeichnungen, Entwürfe u. s. w. in ihren Beziehungen zu den ausgeführten Werken Michelangelo's zu machen, die in dem v. Marcuard'schen Texte nicht enthalten sind.[1])

Blatt I bis IV betreffen den Karton der Kletterer.

Blatt I. Rechts oben findet sich ein Entwurf, der beweist, dass Michelangelo den die Rüstung anschnallenden Mann auch für eine Beinstellung mit stärkerer Drehung nach links gedacht hat. Die Lage des deutlich ausgezeichneten penis, die Contur des linken Beines und der ansetzenden Bauchpartie, die Linie des rechten Beines erhärten dies.

Auf der rechten Seite des Blattes sieht man einen vom Rücken gezeichneten Mann, der scharf nach links blickt. Der Umriss giebt leicht den Augenknochen, die Augenhöhle, das Jochbein, die Wangen- und die Kinnlinie an. Die Ansatzlinie des Halses und des Nackens lassen erkennen, dass der Kopf nicht nur nach links gewendet, sondern auch etwas in den Nacken zurückgelegt gedacht war. Der Oberkörper ist gerade gehalten. Das verlorene Profil, die Kopfhaltung treffen wir bei dem ersten Kletterer von links nach rechts an. Der Oberkörper ist allerdings mehr vorgenommen, die Rückenlinie weniger steil.

Blatt II. Auf der linken Blattseite ist ein gestreckter Arm gezeichnet, dessen Hand zugreift bezw. zugreifen will. Ein einziger Arm bezw. eine einzige Hand hat auf dem Carton der Kletterer eine recht verwandte Haltung, die des Mannes, der neben dem soeben erwähnten Krieger in das Wasser langt. Ich stehe nicht an, in diesem Arme eine Studie hierzu zusehen.

Blatt IV. Dürfen wir in dieser knieenden und sich leicht vorbeugenden Gestalt einen ersten Entwurf zu jenem sich hinabbiegenden Mann erblicken? Blatt IV ist, wie ich erinnern möchte, die Rückseite von Blatt II, auf der wir den Arm dieses Mannes fanden. Ich kam auf

[1]) Ich habe diese Beobachtungen nicht nur an den Malereien Michelangelo's, sondern auch am lebenden Modell controllirt.

diesen Gedanken durch die Wahrnehmung, dass die vier Beinstudien, die ohne Frage zu der Figur gehören, deutlich das Suchen nach einem Stützpunkte für die knieenden Beine zeigen, damit der Oberkörper ungehindert operiren könne. Eine derartige Anforderung stellt aber nur dieser Kletterer an seine Beine. Gehen wir die vier Studien durch. In der ersten kniet der Mann auf beiden Knieen, hat den — von einer fremden Hand übergangenen? — Oberkörper vorgeneigt, die Arme zurückgenommen. Die Muskeln des Oberschenkels (die Reitermuskeln) sind nicht sehr stark angespannt, die Unterschenkel ohne intensivere Contraction der Musculatur weggestreckt. Bei der noch ziemlich steilen Rückenlinie war dies auch nicht nöthig. Die Studie links unten auf der Tafel lässt schon an einen sich stark beugenden Menschen denken, der knieend die Oberschenkel breit fortgestreckt, die Unterschenkel kräftig angespannt hat, um sich einen Halt zu geben. Das linke Bein, das rechts auf dem Studienblatte durchgezeichnet ist, zeigt einen energischer als auf dem ersten Entwurfe angezogenen, steiler aufgerichteten Oberschenkel (bez. stärker beanspruchten geraden Schenkelmuskel, Sehnenbinder und vierköpfigen Strecker) und einen kraftvoll angelegten Unterschenkel d. h. genau die Stellung, die das linke Bein des sich herabbeugenden Kletterers angenommen hat. Der skizzenhafte Entwurf rechts oben nimmt eine Mittelstufe zwischen den beiden zuletzt verglichenen Studien ein.

Blatt VI, VII und VIII betreffen die Deckenbilder.

Blatt VI. Herr v. Marcuard bemerkt: „Diese Studien . . . . . geben vielleicht einen Fingerzeig über die Vorstellung, welche Michelangelo innerlich beschäftigte und eine oder die andere der Deutungshypothesen, welche das Bild schon erleben musste, wird sich vor diesen Zeichnungen zu rectificiren haben.“ Diese Worte werden sich wohl nur auf die „Eva“ beziehen können, die Gott Vater mit sich führt und mit seinem linken Arm umfasst. Die Zeichnung kann zunächst nur beweisen, dass Michelangelo einen jungen Mann zum Actstudium gewählt hatte. Denn die Musculatur ist die eines Mannes. Zudem sind die Geschlechtstheile deutlich ausgezeichnet. Als der Meister diesen Act entwarf, war er sich ausserdem vollkommen klar über die Stellung, die er dieser Figur in seinem Gemälde anweisen wollte. Denn er arbeitete nur die Theile durch, die Gott Vater mit seinem Körper nicht bedecken sollte. Michelangelo kann sich also erst im letzten Augenblick entschlossen haben, die ursprünglich männlichen Formen in entschieden weibliche umzuändern — ohne dass wir einen Grund, soweit mir bekannt ist, dafür angeben können. Links unten befindet sich übrigens auf dem Blatte noch eine Studie zu dem rechten Arm dieses Actes. Er ist hier etwas mehr nach rechts gedreht und die Schulter ist weniger stark vorgeschoben.

Auf diesem Studienblatte unterscheidet man unter den Rothstiftzeichnungen bei genauer Durchsicht zwei kleine Crayon-Skizzen. Sie geben in allen wesentlichen Punkten den „tanzenden“ Sclaven wieder (Bruckmann, Klassischer Bilderschatz No. 635), der auf dem Sockel unter-

halb der Füsse Gott Vaters auf dem Fresco mit der Beseelung Adam's, also des in Rede stehenden, sitzt. Die stark einknickenden Beine, die federnden Kniee, die emporgeworfenen Arme, der vorgestreckte Kopf des — jetzt noch stehenden — Mannes sind gut sichtbar. Michelangelo muss sein Modell sozusagen im Moment „photographirt“ haben — mir glückte es nicht, mein Modell genau dieselbe Stellung einnehmen zu lassen. Der Oberkörper ist auf der einen Zeichnung leicht zusammengedrückt in Profilstellung gegeben, auf der anderen mit einer Drehung der Schultern nach rechts. Michelangelo hat im Princip diese letztere Haltung später wieder aufgegriffen, nur die Drehung von rechts nach links vorgenommen, den Mann überdies gesetzt und die Beine viel höher gehoben. Die Armhaltung ist hingegen wenig modificirt worden.

Blatt VII. Das linke, sorgsam ausgezeichnete und als ursprünglich zu mager in der Wade-corrigirte Bein ist das linke Gott Vaters. Der Fuss ist im Fresco noch ein wenig nach links gewendet und etwas gestreckter gemalt, wodurch das Abstehen der grossen Zehe bedingt ist.

Blatt VIII. Das Knie eines linken Beines auf diesem Blatte in einem ausgeführtem Gemälde wiederzufinden, ist mir nicht gelungen; hingegen glaube ich für die Studie des vom Rücken gesehenen Oberkörpers eines Mannes die Verwendung nachweisen zu können. Der Mann steht, wie vor dem Modell bestimmt zu constatiren war, auf linkem Stand- und rechtem Spielbein und hält den Rücken, wie von einer schweren Last gedrückt, leicht eingezogen. Der Kopf ist zurückgelegt und nach links gedreht. Mit dem rechten Arm greift er über die Brust hinweg etwas nach oben. Ueber den Rücken fällt der rechte Arm einer zweiten Person. Danach kann diese Figur nur ein erster zeichnerischer Gedanke zu dem älteren Mann auf der Sündfluth sein, der einen jungen Mann zu dem Zelte rechts hinträgt. Die Figur ist mit Untensicht gezeichnet, wodurch sich die Schattengebung erklärt. Da mir zufälliger Weise ein Mann als Modell zur Disposition stand, der gewerbsmässig mit 240 Pfund Kraftleistungen producirt, also eine ungewöhnlich stark entwickelte Nacken- und Rücken-Musculatur besass, so konnte ich der Michelangelo'schen Formengebung, besonders der Ausbildung des Kappenmuskels, in allen Einzelheiten nachgehen.

Blatt IX. Links unten befindet sich die schnell hingeworfene Studie zu einer Hand nach dem, nicht korrekt gezeichneten, Skelett.

Blatt XIX. Dies Blatt dürfte bei sorgsamer Zusammenstellung mit anderen verwandten Arbeiten dieser Zeit und den schriftlichen Nachrichten recht Interessantes bieten — mir fehlt das Material. Ist die kleine Skizze rechts oben, auf der zwei Männer den auf dem Boden fast schleifenden Leichnam halten, in Verbindung mit den Marmorwerken, die die Pietà zum Vorwurf haben, zu setzen? — *Berthold Haendcke.*

Zu W. Hueber.

Zu der noch wenig bekannten Lebensgeschichte des Malers und Zeichners Wolfgang Hueber aus Feldkirch kann ich im Nachfolgenden einen vielleicht nicht unwillkommenen kleinen Beitrag liefern, zu dem mir das Material gelegentlich meiner Studien über Passauer Kunstgeschichte aus dem k. allg. Reichsarchiv in München erfloss.

Es handelt sich um eine „Supplication gemaingelich maister und gesellen des handwerchs der maller pildschnitzer unnd glasser zu Passau", welche ich nachstehend wiedergebe:

Hochwirdiger Fürst Genediger Herr. E. F. G. biten wir in gehorsam vnser furbringen mit gnaden anzuhoren.

Der Hochwirdigist Durchleuchtig Hochgeboren Fürst vnser genedigister Herr Confirmirter zue Ertzbischoven des Stiffts Saltzburg derselben
5 Zeitt Administrator des Stiffts alhie, hat vff unser begern vnd vntherteniges ansuchen, vns mit handtwergksordnung vnd befreiunge, wie hieneben beiliegenden Brives zusehen, genediglichen begabet. dar Innen laut des dritten artigkls begriffen, das keinr alhie vnser handtwergk zuarbeiten vnd maister zusein vergont soll werden, er hab den eh das
10 burgerrecht erworben und sei zue burger angenommen — So das bescheen solle derselber vier Pfundt wachs in die Zech legen. alls dan mege er das handtwergk arbeithen. Item des vierten vnser handtwergk befreiunge artigkln solle er den maistern vnd frauen ain mall zugeben schuldig sein — Nach dem aber wolfgang hueber vorher ettliche Zeitt,
15 ausser des burger Rechts, mit ettlichen gesellen vnd leerkhnaben gearbeit vnd auch itzt (wie wir Ine burger worden sein bericht werden) ausser Inhalt gedachter Artigkln vnser handtwergksfreihaiten ain handtwergk nit begrüsst noch ersucht weder die vier pfundt wachs weder das mal gegeben, Auch wider Inhalt des xvten artigkls freihaitñ —, vns maister vnd
20 das handtwergk mit vill gesellen vnd leerknaben vberleget vnd arbaitet, welcher er vnd seine gesellen mit vns vnsern gesellen vermöge des handwergks befreiung purd vnd laste nit heben vnd legen ydoch in der Stat seines genies [Nahrung] bei den burgern das handtwergk arbaiten Ist vns vnd vñs handtwergk Solches hochbeswarlich.

25 Vnd wiewoll vor E. F. G. als vnserm genedigen Fürsten vnd

Herren er wolfgang hueber begnadunge ausbracht das hochgedachte E. F. G. Ine für hofmaler vnd diener versprechen als Inhalt beiliegender Copei zusehen — welchem wir nit widerstreben sonder dasselb in gehorsam erkennen vnd annemen. Achten wir ydoch das E. f. g. Ine dardurch vnser handtwergksbefreiunge nit exempt machen. Dan was E. f. g. arbait be- 30 trifft haben hochgedachten E. f. g. wir nit allain in derselben kaineswegs ordnung zugeben sondern sindt derselben arbait neben Ime hueber, als vill vns moglich gehorsamlich zufurdern alzeit verpflichten erbietens.

Was aber purger arbait in der Stat betrifft verhoffen wir E. f. g. sindt genediger willigkait erachtens das er sambt seiñ gesellen Inhalt 35 vnserer handtwergks ordnung artigkln befreiunge neben vnd mit vns hebe vnd lege. Wie den auch vor ettlichen Jaren von hochgedachtigsten vnserem genedigsten herrn derselben Zeitt alhie des Stiffts Administratorn mit wilhalbm grespecken als Richtern zuer Iltzstadt hofgesinde vnd Diener (welcher ydoch gleicher weis auch widerfochten) vnser handtwergks- 40 ordnung neben vns zugleich zugeleben verschafft ist worden.

Wir haben gleichwoll an Herren Stattrichtern ersucht handhabung gedachter vnser freihait, das derhalben er her Richter Ime huebern vnd seinen gesellen die arbait Niderlege, so lang er vnser handtwergksordnung gelebe begert, hat nichts wollen verschaffen. Sonder weilen er ernanten 45 hueber vermoge hochgedachter E. F. G. bevelhe für hofgesinde erkenne, hat er vns für herren Marschalck gewisen welcher gleicher weis als der sachen sich nit wissen haben fur E. f. g. vns verschaft hat.

Darauf an E. f. g. vnser vntherthaniges biten wollen mit ernantem Hueber genediglichen verfügen das er dene befreiten vnser Handtwergks 50 artigkln Ins betreffend voltziehung thue damit wir neben Ime nit beswärdt vnser freihait bei wirden beleibe.

Dan was E. f. g. Hofarbait berürt haben wir nit allein kain einred vnd besward sonder pillich wie bemeldt dar Innen E. f. g. furderunge zethun. Auch um E. f. g. solcher vnser Handtwergks befreiunge vnd ge- 55 naden Halben mit dancksagung gehorsamer dienst alzeit zuverdienen.

Biten hiemit genediger ablegung vnser beswärd

E. F. G. gehorsame untherthanige

Gemainlich Maister vnd gesellen der handtwergk der Maller pildschnitzer vnd glasser zue Passaw 60

M. Hans Ludwig P—

Es liegt also (im Original) eine Bitt- und Beschwerdeschrift der Passauer Malerzunft vor, welche an den Fürstbischof Wolfgang I, Grafen von Salm, gerichtet ist. Damit ist als ihr frühestes Datum der 11. November 1540 gegeben, an welchem Tag der genannte Bischof seine Regierung antrat. Der Z. 3—5 angeführte Fürst ist sein Vorgänger, Herzog Ernst von Bayern, welcher von 1517 an als Administrator das Bisthum regierte, da er die höheren Weihen noch nicht empfangen hatte, am 10. October 1540 aber zum Erzbischof von Salzburg erwählt wurde.

Ueber die Beschwerde führende Zunft war bisher nichts bekannt. Nach neu erschlossenen archivalischen Quellen aber haben am Freitag vor Sanct Niclas 1438 die Meister des ganzen Handwerks der Maler zu Passau: Petter Lienhart, Wernhard Ruprecht, Claus Hanns, Andres Niclas, Peter auf der Thonaupruckh u. Volkhart zu Ehren der a. h. Jungfrau Maria und des hl. Lucas eine Brüderschaft gegründet, deren Statuten noch vorhanden sind. Ob der hier genannte Maler Ruprecht identisch ist mit dem, welcher 1471 als Vorgänger des bekannteren Rueland Frueauf das Passauer Rathhaus bemalte, kann ich noch nicht entscheiden. In der Gründung der „Lucaszeche" scheint der Beginn der handwerklichen Organisation der Maler zu liegen. Diese erscheinen am Pfinstag vor Sanct Margarethen 1510 zusammen mit den Meistern der Bildschnitzer und Glaser vor Rath und Bürgermeister der Stadt und lassen sich eine Zunftordnung bestätigen, deren Hauptsätze folgende sind: Wer Meister werden will, muss ehelicher Geburt sein, ausgelernt haben, im Besitz des Bürgerrechtes sein und vier Pfund Wachs in die Zeche bezahlen; ausserdem den Meistern mit ihren Frauen ein Mahl geben. Söhne oder Schwiegersöhne eines Meisters geben nur $1/2$ Pfund Wachs. Eine Wittwe kann ein Jahr lang das Geschäft mit den Gesellen führen; heirathet sie wieder, so hat ihr Gatte blos 12 Pfennige dem Zechenschreiber und Zechenknecht zu geben.

Bald aber scheinen die Zunftgenossen an eine Aenderung ihrer Satzungen gedacht zu haben, denn 1515 erbitten sie von der Prager Malerzunft eine Abschrift von deren Sätzen. Sie scheinen die Aenderung auch vorgenommen zu haben, wenn eine schriftliche Fixirung davon auch nicht mehr vorhanden ist. Denn die Zunftordnung von 1510 giebt die Sätze nur summarisch, während ihre oben abgedruckte Beschwerdeschrift an mehreren Stellen (Z. 8, 12 und 19) fortlaufend gezählte Artikel erwähnt.

Ob und wann die Zunft vom Fürstbischof Herzog Ernst eine neue Ordnung erhalten hat (wie Z. 5—7 behauptet wird) ist mangels urkundlicher Belege nicht festzustellen. Wenn blos eine Bestätigung der Ordnung von 1510 oder 1515 stattgefunden hat, so geschah diese möglicher Weise 1535, in welchem Jahr das sog. laudum bavaricum erfolgte, ein Schiedsspruch der bayerischen Herzöge Wilhelm und Ludwig zwischen der Stadt Passau und dem Administrator Herzog Ernst; in diesem ist dem Bischof eigens die Bestätigung der in der Gewerbspolizei vom Bürgermeister erlassenen Beschlüsse vorbehalten. Ueber den Streit der Zunft mit dem Gesinde des Richters zu Ilzstadt, Wilhelm Grespeck (Z. 38—41), ist leider auch nichts weiter bekannt.

Aus der Beschwerdeschrift geht des Weiteren hervor, dass Wolfgang Hueber längere Zeit (Z. 14), ohne das Bürgerrecht zu besitzen, mit Gesellen und Lehrknaben in Passau thätig war. Das konnte er wohl, da er den Hofschutz genoss, in welchen ihn noch Herzog Ernst genommen hatte (Z. 25—28); dabei arbeitete er für den fürstlichen Hof und für die Bürger.

Dann erwarb er das Bürgerrecht (Z. 16, eine fast classische acc. c. inf. — Construction), ohne jedoch der Zunft beizutreten, dabei aber jedenfalls in Folge seines Renommees als Hofmaler und seiner ausgedehnten Werkstatt den einheimischen Meistern beträchtlichen Schaden beifügend.

Aus inneren Gründen vermuthe ich, dass Wolfgang Hueber beim Abgange seines Gönners Herzog Ernst nach Salzburg, vielleicht besorgt um seine künftige Stellung, das Bürgerrecht erwarb; dies benützten die zünftigen Meister alsbald, um bei dem neuen Fürstbischof gegen ihn um Zunftzwang vorstellig zu werden, nachdem sie möglicher Weise mit ihren anderen Klagen beim früheren Bischof keinen Erfolg gehabt hatten. Daher möchte ich die Beschwerdeschrift in den Anfang der Regierungszeit Wolfgang I. von Salm, also 1540/41 setzen. Der Bescheid des Bischofs ist leider wiederum nicht bekannt. Auch über den Meister Hans Ludwig, welcher die schwer leserliche Eingabe geschrieben und unterzeichnet hat, vermag ich nichts zu sagen.

Aus Repert. XVI, 148 wissen wir, dass Wolfgang Hueber schon 1515 als wohnhaft zu Passau bezeichnet wird. Aus Obigem geht auch hervor, dass er dort noch gegen Ende 1540 als Bürger eine ausgedehnte Thätigkeit entwickelte, die er aber schon längere Zeit vorher als Hofmaler des Herzogs Ernst ausgeübt hatte. Ob er seit 1515 ständig in Passau gelebt und vielleicht bald nach dem 1517 erfolgten Regierungsantritt des Herzogs als Hofmaler aufgenommen wurde oder ob er längere Jahre von Passau abwesend war, entzieht sich vorerst noch unserer Kenntniss.

Dr. W. M. Schmid-München.

Litteraturbericht.

Kunstgeschichte.

A. G. Meyer, Oberitalienische Frührenaissance. Bauten und Bildwerke der Lombardei. Zweiter Theil. Die Blüthezeit. Berlin, Wilhelm Ernst & Sohn, 1900. VII u. 294 S.

Nach drei Jahren lässt der Verfasser dem ersten Theil, über den s. Z. hier berichtet worden ist (s. Repert. Bd. XXI, S. 293), den zweiten folgen. War dort der Uebergangsstil, das Eindringen der Renaissance-elemente in die Lombardei und die hier ausgebildete Form der Gothik behandelt worden, so wird jetzt dargelegt, wie aus dieser Verbindung ein neuer und eigenartiger Stil hervorging.

Da sich die Monumente unschwer um einige, durch Grösse, Pracht und historische Bedeutung hervorragende Denkmäler gruppiren lassen, so wurde auch hier die monographische Behandlung gewählt, die den Vorzug hat, dem Leser, der nicht völlig mit dem zur Behandlung kommenden Material vertraut ist, den Ueberblick zu erleichtern.

Voraufgeschickt ist ein kurzer historischer Abriss mit den wichtigsten Daten über die Kunstthätigkeit der Sforza. Denn enger noch, wie sonst in Italien ist die Kunstentwicklung in Mailand verknüpft mit den Schicksalen des herzoglichen Hauses.

Kapitel I behandelt „die Klosterhöfe der Certosa“ (S. 5—28). Hier sind zuerst die mit Sculpturen in Stein verzierten Consolen zu beachten, unter denen die des Chiostro piccolo — mit Putten, Darstellungen des Todes, mit Mönchsgestalten und vereinzelten Gruppen — an künstlerischer Bedeutung hervorragen. Die Namen Omodeo und Mantegazza werden neben dem des architektonischen Leiters, Guiniforte Solari, urkundlich genannt (S. 10/11). Von Omodeo rührt die überreiche Marmorumrahmung der kleinen Thür, die in das Querschiff der Kirche führt, her: gekrönt ist die Thür von dem im Ganzen befangenen Lünettenrelief der Madonna, die von Mönchen verehrt wird (Tafel I). Reicher als die Steinsculptur ist der Terracottenschmuck in diesen Höfen zur Anwendung gelangt. Ist doch diese Decorationsweise schon frühzeitig in der Lombardei, besonders in Cremona, heimisch. In der Certosa finden sich zum Theil sogar die gleichen Terracottenfriese, wie in Cremona (Casa Cortese).

Anfangs befangen, werden sie in immer reiferem Renaissancestil gebildet; die Zwickel des kleinen, die Zwickelmedaillons des grossen Hofes (Mantegazza) und die Engelfiguren ebendort, diese den Typus Omodeo's zeigend, bedeuten hier den Höhepunkt. Zu dieser Grnppe gehört auch die Terracotta-Umrahmung des Brunnens im kleinen Klosterhof, von 1466, die Verf. dem Mantegazza zuschreibt. In Pavia besitzt die Carminekirche einen Sacristeibrunnen von Omodeo's Hand, und im Klosterhof von San Lanfranco wichtige Terracottaumrahmungen von 1467.

Kap. II. „Die Colleoni-Kapelle in Bergamo" (S. 29—47) nimmt die von dem Verf. in früheren Jahren gewonnenen Resultate wieder auf. Diese Schöpfung Omodeo's fällt in die Zeit von 1470—1501; sie ist durch wesentliche Veränderungen später stark beeinträchtigt worden. Bei dem Denkmal des Condottiere selbst zeigen die Reliefs des oberen Sarkophages (Verkündigung, Geburt und Anbetung der Könige) einen liebenswürdigen, gefälligen, doch noch befangenen Künstler; die drei Reliefs des unteren Sarkophages (Kreuztragung, Kreuzigung, Beweinung) schliessen sich ihnen an, obwohl sie dramatisch bewegt sind; die beiden Darstellungen an den Schmalseiten ebendort (Geisselung und Auferstehung) aber zeigen völlig veränderten Reliefstil. Vollends lassen einige der Sculpturen vom Grabmal der Medea Colleoni (Austreibung, Brudermord und ein Herkulesrelief) die vorgeschrittene Entwicklung des Omodeo'schen Stiles erkennen. Von seiner besten Seite zeigt sich der Künstler in der Darstellung des Kindes, besonders an einem Friesstreifen des unteren Sarkophages, für den Verf. eine directe Einwirkung der Kunst Donatello's geltend macht, und dem er für die Lombardei eine ähnliche Bedeutung zuerkennt, wie den Sängertribünen von Donatello und Luca della Robbia. Von den ornamentalen Theilen der Kapelle sind die vier grossen Seitenpfeiler der Fenster — mit Candelaberaufbau — besonders geschmackvoll.

Kap. III. „Stile Bramantesco" (S. 48—124) behandelt den grössten Architekten, der auf lombardischem Boden thätig war, und seinen Einfluss auf die dortige Kunstweise. Die Hauptfrage nach Bramante's Antheil an den Bauten der Lombardei wird präludirt durch die Erörterungen über den Bildungsgang und das Wesen des Meisters, so wie es sich in seiner mittelitalienischen Heimath offenbart.

Auf Bramante's Entwicklung hatte zweifellos der Bau des Schlosses von Urbino auf's Stärkste eingewirkt, als dessen Hauptcharakteristika hervorzuheben sind die Herrschaft der Fläche, das Maasshalten, verbunden mit Zartheit der Einzelformen sowie „eine ausserordentlich strenge Herrschaft über den nur decorativen Formtrieb und dessen Einschränkung auf rein ornamentale, gleichsam abstracte Ziermotive". Auch der Palast in Gubbio und der Praefectenpalast zu Pesaro zeigen verwandtes Streben.

Ueber die Arbeiten des jungen Bramante in seiner Heimath herrscht nicht die wünschenswerthe Klarheit. Dass ihm die Kirche San Bernardino bei Urbino gehört, dessen Front bei grösster Einfachheit so klar disponirt, als schön ist, ist um so wahrscheinlicher, als man an Bauten des

„Stile Bramantesco“ in der Lombardei die engste Verwandtschaft findet. Die etwaige Thätigkeit Bramante’s in Faenza, Forli und Imola kommt danach zur Erörterung; hier bietet die Kirche der Madonna del Piratello (vor den Thoren von Imola) in der Noidostfront besondere Kennzeichen des bramanntischen Stiles, obwohl Bramanto selbst nach der Geschichte des Baues nicht daran betheiligt gewesen sein kann.

Bramante’s Mailänder Thätigkeit fällt ungefähr mit der Regierung Lodovico Moro’s (1480—1499) zusammen. Besonders wichtig ist für die Erkenntniss des Meisters die Kirche Sta. Maria presso San Satiro, wo das Querhaus zu der Kirche San Bernardino bei Urbino eine „auffallende Analogie“ bietet. Besonders bedeutsam ist die Südfront, bei der auch „der leiseste gothische Nachklang verhallt ist“. „In der Geschichte der Mailänder Backsteindecoration bezeichnet diese Front den letzten Schritt, der von den Pfaden eines Filarete und Solari zur reinen Renaissance hinüberführt.“ Ebenso ist die Sacristei, dieser stolze, kuppelgekrönte Centralbau, achteckig im Grundriss, von einer rein architektonischen Phantasie geschaffen und „der römischen Antike viel verwandter, als der oberitalienischen Gothik“; das Gleiche gilt für die Ornamentik. Auch der figürliche Terracottenschmuck erreicht hier eine über alle vorher betrachteten Werke weit hinausgehende Grossartigkeit, diese mächtigen, antikem Geist nachgebildeten Köpfe und die Puttenfriese. Weniger gesichert erscheint dagegen Bramante’s Antheil am Langhaus der Kirche.

Das Langhaus der Kirche Santa Maria delle Grazie ist ein Werk des lombardischen Uebergangsstiles. Die 1464—1490 erbaute Dominicanerkirche genügte der Prachtliebe des Lodovico Moro nicht, und so begann man den Neubau mit dem Chor, der in den Jahren 1492—1497 vollendet wurde. Den Umbau des Langhauses verhinderte der Sturz des Herzogs. Durchaus bramantisch ist die wie eine Centralanlage wirkende Vierung mit Kuppel und breiten Halbkreistribünen; doch blieb die Ausführung eines ihm gehörenden Gedankens Anderen überlassen. Besonders köstlich ist die Art, wie Bramante für das Aeussere des Chors, auch in der ornamentalen und figürlichen Detaillirung, sich der Errungenschaften der oberitalienischen Kunst bediente. „Es ist, als sei gerade hier dem specifisch lombardischen Geschmack die feinste Blüthe, deren er fähig war, durch einen Veredelungsprocess abgewonnen worden, wie ihn eben nur ein grosser fremder Meister vornehmen konnte.“ Zweifellos geht auch der köstliche quadratische Kreuzgang auf Bramante zurück.

Wie die Umgestaltung von Santa Maria delle Grazie, so blieb auch der von Lodovico’s Bruder, dem Cardinal Ascanio Sforza, betriebene Neubau des Klosters von Sant’ Ambrogio ein Torso. Nur ein Stück des Kreuzgangs der Canonica ist zur Ausführung gelangt, für die Bramante’s Antheil auch documentarisch feststeht. Welch ein Kleinod edelsten Geschmackes dieser durch den Schlosshof von Urbino beeinflusste Bau, von dem Geymüller gesagt hat, Bramante habe das hier Erreichte nie mehr überboten.

Eine kurze Betrachtung (S. 77 ff.) fasst zusammen, „was Bramante von der Lombardei empfing, und was er ihr gab“. Verf. kommt dabei zu dem Resultat: „Bramante's Raumgestaltung und der Rythmus seiner architektonischen Formensprache haben in der Lombardei viel stärker nachgewirkt, als seine Ornamentik. Sie sind das kunsthistorisch massgebendste Zeichen des echten „Stile Bramantesco.“

Der Einfluss dieser geläuterten Kunst ist in und ausserhalb der Hauptstadt vielfach zu beobachten. Auf einen unmittelbaren Antheil des Meisters lassen der Frontalvorbau der Kirche Sta. Maria Nuova in Abbiategrasso — Front für eine gothische Kirche, mit mächtigem Triumphbogen — und die Centralbauanlage Sta. Maria di Canepanova in Pavia, begonnen 1492, aber erst in der zweiten Hälfte des folgenden Jahrhunderts vollendet, schliessen, während für den Dom von Pavia möglicherweise der leitende Baugedanke auf Lionardo zurückgeht, mit einer grossartigen Baugesinnung unternommen (man beabsichtigte von vornherein mit der Hagia Sophia zu wetteifern) und in einem Riesenmaassstab ausgeführt. Vielleicht hat Bramante auch die beiden Höfe von Sant' Ambrogio in Mailand noch selbst entworfen.

Auf den Profanbau (p. 86 ff.) hat Bramante ebenfalls aufs Stärkste eingewirkt. Was er in den Kastellen zu Vigevano und Mailand schuf, ist so gut wie untergegangen. Unter den Palastbauten Mailand's ist der Palazza Fontana (jetzt Casa Silvestri) besonders wegen der decorativen Fassadenmalerei, die mit dem Schmuck der Sacristei von San Satiro nahe verwandt ist, wichtig, ferner die Hofarchitektur eines Hauses in Via Torino u. a. m. Im Hof des Ospedale Maggiore, dessen Bauleitung nach Filarete's Rücktritt in den Händen des Guiniforte Solari, dann Omodeo's (seit 1495) ruhte, sind an der Südwestseite Stücke echtlombardischer Renaissance erhalten.

Von Bramantesken Palästen ausserhalb Mailand's (S. 93 ff.) besitzt vorzüglich Cremona wichtige Beispiele, darunter Casa Raimondi-Trechi ohne die sonst hier übliche Terracottadecoration, die in klassischer Ausbildung der Hof des Monte di Pietà, sehr reich der Hof des Palazzo Stanga zeigen. Das Portal eines anderen Palazzo Stanga ist seit seiner Uebertragung in den Louvre das wohl bekannteste Beispiel dieses Stiles geworden. Der Inhalt der Darstellungen ist hier durchaus dem antiken Kreis entnommen. Stilistisch die Gegenstücke bieten zwei Paläste in Piacenza. Der Meister des Tribunalpalastes (ehemals Landi), Giovanni Battaggio da Lodi, als Architekt der Incoronata und des Sanctuariums der Madonna bei Crema schon bekannt, erscheint hier urkundlich als „Scultore ed Stuccatore“; und so darf man mit seinem Namen auch zahlreiche andere Werke, wie das Marmorportal am Palazzo degli Scotti in Piacenza, die wegen ihrer Terracotten bekannte Casa Mutignani in Lodi, einen Palast in Reggio u. a. in Beziehung bringen. Die gleichen Terracotten, wie in Cremona, findet man an Mailänder Palästen. Mit grosser Wahrscheinlichkeit gehört ihm — trotz Verwandtschaft zu der Kunst der Rodari — das Thor des Palazzo Stanga. Battaggio da Lodi ist jedenfalls ein

Hauptvertreter jener Plastik, die den Bauten des Stile Bramantesco die bildliche Decoration schuf. Ein Hauptbeispiel des Profanbaues in diesem Stil ist der Palazzo Carminali-Bottigella in Pavia, mit zierlichem, sehr discretem Terracottaschmuck — Bramante's durchaus würdig, vielleicht aber Werk Battaggio's und Omodeo's.

Von den Castellen und Villen der Herzöge (S. 106 ff.) ist das Meiste später untergegangen oder umgestaltet. Im Mailänder Castell ist von der Innendecoration wenigstens genug erhalten, um die Wiederherstellung zu gestatten. Die wichtigsten Decorationen wieder aufgedeckt zu haben ist ein bleibendes Verdienst Müller-Walde's. Neben dem sog. Mercur in der Sala del Tesoro bilden die (sehr stark restaurirten) Männerfiguren in der Casa Prinetti, die, wie verlautet, binnen Kurzem in der Brera dem Studium zugänglicher gemacht sein werden, das wichtigste Beispiel für die Ausschmückung von Innenräumen: jene wie dieser nach Ansicht des Referenten zweifellos Bramante's Schöpfungen. — Der Eckloggia in der Corte Ducale des Mailänder Castells ist verwandt die Loggia des Castells zu Cusago.

Wie das von Bramante in der Sacristei von S. Satiro gebotene Vorbild die Centralbauten beeinflusst hat, zeigen eine Reihe hervorragender Monumente, die sämmtlich den achteckigen Hauptraum aufzuweisen haben: die Incoronata von Lodi (1488—1494), nach Battaggio's Plan erbaut, das Sanctuarium von Crema, San Magno in Legnano (1504—1529), Sta Maria in Busto Arsizio (1518—1523), die z. Th. auch wegen ihrer gemalten Innendecoration unvergänglichen Reiz ausüben.

Von den Werken des „Bramantesken Classicismus der Spätzeit“ (S. 116 ff.) schliesst sich die Mailänder Kirche der Madonna della Passione an das Sanctuarium in Crema an, an der Cristoforo Solari il Gobbo hauptsächlich thätig war. Dolcebuono schafft den Neubau von Sta. Maria presso San Celso nebst Vorhof, dessen Arcaden „vielleicht das bezeichnendste Beispiel für jene letzte, auf der Grenze zur Hochrenaissance stehende Entwicklungsphase des Stile Bramantesco“ sind, sowie San Maurizio (geweiht 1519). Die Grabkapelle der Trivulzio bei San Nazaro zeigt den Stile Bramantesco erstarrt.

In einem Schlusswort dieses Kapitels wird die architektonische Bethätigung Lionardo's kurz behandelt (S. 122 ff.), dessen Skizzen beweisen, dass die lombardische Freude an reichem Detail auch ihn nicht unberührt gelassen hatte.

Wie nun die lombardische Decorationskunst mit dem Stile Bramantesco wetteifernd ihre reifsten Schöpfungen erzeugte, lehren die folgenden Einzelbetrachtungen, deren erste „Front und Querschiff der Certosa bei Pavia“ behandelt (S. 125—179). Von den verschiedenen Frontmodellen geben Nachbildungen wenigstens eine Vorstellung. Den Entwurf Solari's mag man in dem Modell, das auf Borgognone's Fresco Gian Galeazzo Visconti in Händen trägt, erkennen. Immer bedeutender wurde — neben den Mantegazza u. a. — Omodeo's Einfluss, dessen Entwurf von 1492 auf dem Relief der Grundsteinlegung am Grabmal Gian Galleazzo's von

Briosco erhalten sein mag. Von diesem wiederum verschieden die Darstellung auf Briosco's Relief am Hauptportal. Besonders interessant endlich die Wiedergabe des Baues selbst auf dem Gemälde der Kreuztragung von Borgognone (im Museo Civico in Pavia), von der die später ausgeführte Front erheblich abweicht (dort keine Arcadengalerieen).

Da die Certosafront „nicht als bauliche, sondern als decorative Schöpfung die richtige Stellung in der Kunstgeschichte empfängt", widmet Verf. dem decorativen Schmuck der Fassade seine besondere Aufmerksamkeit. Mit der Incrustation wetteifert figürliche und ornamentale Plastik. Die ganze Fassade ist „ein aus Werken decorativer Kleinplastik zusammengesetztes Mosaik". Am Gebäudesockel haben die Mantegazza und Omodeo lauter antike Darstellungen — mit Benutzung von Medaillen, Plaketten etc. — gehäuft, während der Streifen darüber mit Heiligendarstellungen geschmückt ist, die an den Strebepfeilern von Statuen der Heiligen in Nischen unterbrochen werden. Die Aufgabe war so getheilt zwischen den Künstlern, dass die rechte Frontseite dem Mantegazza, die linke dem Omodeo angehört. Die Reliefs zeigen den in der Lombardei üblichen Reliefstil: die Häufung der Figuren, die langgestreckt sind, mit den vielen Knitterfalten der Gewandung; der Hintergrund reich behandelt. Es bieten sich zahlreiche Vergleichspunkte zu den schon früher betrachteten Arbeiten Omodeo's in Bergamo, denen die Reliefs der Certosa aber durch Tiefe der Auffassung überlegen sind. Die Gestalten der Heiligen, stark realistisch, offenbaren Beziehungen zur oberitalischen Malerei, besonders der paduanischen und ferraresischen Schulen.

Das Fensterstockwerk (S. 146 ff.), im letzten Jahrzehnt des Quattrocento ausgeführt, gehört dem Omodeo an. Der Schmuck der vier grossen Fenster ist zwar überladen, aber doch welch' Reichthum der Erfindung! Das Hauptportal ist nach Omodeo's Rücktritt von der Bauleitung (1499) von jüngeren Künstlern ausgeführt; seinen grossartigen triumphbogenartigen Charakter verdankt es Benedetto Briosco. Von den Reliefs zeigen die dem Omodeo angehörigen (am Sockel) ihn noch weiter entwickelt, bei allem Figurenreichthum ruhigere Composition, rundere Formen — kurzum einen vollen Gegensatz zu dem Stil der Mantegazza. Von Briosco, — neben dem zahlreiche Künstler hier thätig sind —, rühren die Engelgruppen im Fries her. Ueber die Frontstatuen giebt ein genaues Verzeichnis (S. 152/3) Auskunft. Vollendet wurde die Front seit 1508 durch Briosco und Antonio della Porta.

In dem Querschiff (S. 155 ff.) hat die decorative Malerei — Borgognone — ein Hauptdenkmal lombardischer Frührenaissance-Decoration geschaffen. Von plastischen Werken finden sich hier die Portaleinfassungen: den Mantegazza noch verwandt die Sopraporta der in den kleinen Klosterhof führenden Thür, denen auch das herb dramatische Relief der „Beweinung", „wohl das vollendetste Reliefbild der ganzen lombardischen Frührenaissance", angehört: an den beiden anderen Thüren (della stanza del lavabo und della sagrestia vecchia) sind Omodeo und Briosco thätig gewesen

(die Reliefbildnisse an beiden — dort die Fürsten, hier die Damen des Herzogshauses — besonders beachtenswerth).

Stilistisch stehen diesen Arbeiten am nächsten die zwei Grabdenkmäler della Torre in Sta. Maria delle Grazie und Brioseo in Sant' Eustorgio, von denen das zweite nach dem Muster des ersten gebildet worden ist. Hieran sind die beiden Cazzaniga, Francesco und Tommaso, thätig gewesen. Ferner gehört hierher das Grabmal Decembrio's in Sant' Ambrogio u. a., dann die Reliefs des grossen Kastensarkophages vom Denkmal des Giovanni Borromeo auf der Isola Bella (Atelierarbeit im Stil Omodeo's), das der Forschung ungewöhnliche stilkritische Schwierigkeiten bereitet (S. 163 ff.). Für den Wandbrunnen in der stanza del lavabo der Certosa ist urkundlich der Name des Alberto Maffiolo (1489) gesichert; dieses Werk hat auffallende Beziehungen zu den Arbeiten Omodeo's in Cremona, den Kanzelreliefs im Dom (aus San Lorenzo), die den Mantegazza-Stil in der Carricatur zeigen, und Reliefs in der Krypta ebendort (eines datirt 1484), besonders aber dem S. Lanfranco-Denkmal von Pavia, das, um 1500 entstanden, wieder den Reliefs des Certosa-Portals sehr nahe steht.

Mit einer kurzen Betrachtung der grossartigen drei Grabmäler — des Gian Galeazzo, des Moro und der Beatrice d'Este —, sowie einiger andrer verwandter Arbeiten schliesst das der Certosa gewidmete Kapitel.

Trotzdem die Renaissancebewegung den gothischen Bestrebungen Einhalt gebot, mochte man doch nicht von dem gothischen Stil sich entfernen bei der Vollendung des Hauptwerkes, das dieser in der Lombardei hervorgebracht hatte, dem Mailänder Dom, dessen Fortgang in der Zeit der Frührenaissance das fünfte Kapitel (S. 180—192) behandelt. Wie die gothischen Elemente im Sinne der neuen Richtung umgewandelt wurden, wird an Beispielen ausgeführt. An dem Tiburium ist mehr als ein volles Jahrhundert gearbeitet worden, von der Verstärkung der Kuppelpfeiler bis zur Vollendung der Kuppel (1500) gerechnet. Der constructiven Schwierigkeiten wegen wurden die verschiedensten Architekten um Rath gefragt, die definitive Ausführung (von 1490 an) kam erst durch Omodeo und Dolcebuono. Die lombardischen Vierungsthürme haben das unmittelbare Vorbild abgegeben. Der Treppenthurm (Gugliotto) Omodeo's, mit dem Tiburium durch zwei Parallelwände verbunden, ist in köstlicher Gothik ausgeführt; in dem Masswerk aber und zwischen den Pforten eine Welt von Putten, die im Stil Solari's und Busti's gebildet sind. Unter den grösseren Sculpturwerken gleichen die Giganten vielfach den Werken des Uebergangsstiles, doch ist das vorgeschrittene Gefühl für Formenschönheit auch bei ihnen nicht zu verkennen. Beziehungen zur Kunst Rizzo's werden wiederholt durch den Stil nahegelegt.

Am „Dom von Como“ (S. 193—224) ist der Chor, „der die Kathedrale von Como zu einem der edelsten Bauwerke der oberitalienischen Renaissance macht“, ein Werk der Rodari. Aber die Thätigkeit dieser Familie dort beginnt viel früher; der junge Tommaso hat 1484/85 vier-

zehn Statuen für die Fassade geliefert. Die beiden Pliniusstatuen, offenbar unter dem Einfluss Mantegna's (Entwurf für ein Standbild Virgil's) entstanden, gehören wohl erst in die neunziger Jahre; man kann sie daher den Rodari, deren Namen an dem einen Tabernakel sich finden, lassen. Während an der Fassade baulich noch die Gothik herrscht, (vollendet 1486), ist die Decoration des Langhauses im edelsten Renaissancegeschmack ausgeführt, in einem rein architektonischen Geist geschaffen, der mit Tomaso Rodari's malerischem Stil unvereinbar ist, so dass man mit Geymüller zu der Annahme hinneigen muss, es habe Bramante einen Entwurf dafür geliefert. Tomaso Rodari's Stil ist durch zahlreiche Werke bekannt: die drei Altäre im Dom, deren Reliefs hinter Omodeo's und der Mantegazza Arbeiten zurückstehen, die drei Lünettenreliefs der Frontportale, die Tabernakel der Pliniusstatuen, die Seitenportale und Fenster. Bewundernswerth an diesen Arbeiten ist die reiche decorative Phantasie, aber architektonisch lassen sie Vieles zu wünschen übrig.

Das Südportal, dessen harmonische Architektur in scharfem Gegensatz zu der Porta della rana steht, geht auf die Certosa Portale zurück. Einige der Fensterumrahmungen sind so fein und maassvoll, dass man auch hier an Bramante denken mag. Ihre grösste Höhe erreicht die decorative Phantasie der Rodari in den jetzt unterhalb der Orgeln bewahrten vier Pilasterfüllungen. Aus allen diesen Werken spricht ein Geist, der unmöglich mit solchem architektonischen Feingefühl die Decoration der Langhauswände entworfen haben kann; dazu kommt deren stilistische Beziehung zu Arbeiten Bramante's, um die directe Bethätigung des Urbinaten für diesen Theil der Kathedrale von Como in hohem Grad wahrscheinlich zu machen.

Den Rodari gehören ferner im Innern des Doms die drei Krönungstabernakel der nördlichen Strebepfeiler, an denen grosse, den Giganten des Mailänder Doms vergleichbare Relieffiguren, Acte und Gestalten des täglichen Lebens, sich finden, sowie Urnenträger. An künstlerischer Qualität überragen diese noch die Propheten an den Strebepfeilern von Langhaus und Chor, die mit grosser künstlerischer Sicherheit auf die Fernwirkung berechnet sind — ihnen verwandt zwei Propheten an der Porta della rana. Inmitten der Propheten an der Südseite die antikisirende Gestalt des Dichters Caecilius, dem die patriotische Gesinnung seiner Mitbürger hier eine Stelle anwies. Gleichwerthig endlich die christlichen Tugenden, Hochreliefs, unterhalb der Orgeln.

Querhaus und Chor, der schönste Bautheil der Kathedrale, verrathen Bramante's Geist. Die lange Baugeschichte des Chors und der Kuppel (erstes Modell 1487; Kuppel erst 1730 begonnen), der Kampf zwischen Tommaso Rodari und Christoforo Solari, in dem des Letzteren Project den Sieg behielt, sind kurz dargelegt. Die Ausführung aber lag in Rodari's Händen.

Eine besondere Stellung unter den Sculpturen der Kathedrale von Como nimmt der ganz in Holzschnitzerei ausgeführte, reich bemalte Sant' Abondio-Altar ein (ausgeführt 1514). Die enge stilistische Beziehung

zu dem Madonnenaltar in S. Lorenzo zu Morbegno, für den Gaudenzio Ferrari thätig gewesen ist (1520—1526), gestattet, auch jenes Werk dem berühmten Maler zuzuschreiben. Endlich zeigt die Kreuzigungsgruppe in der „Cappella del crocifisso“ des Comasker Doms den gleichen Stil.

Die Rodari sind Pioniere gewesen des Renaissancestils weit nach Norden hin. In mehreren Orten des Valtellin, an den Kirchen San Maurizio in Ponte, S. Stefano in Mazzo, der Madonna di Tirano, S. Antonio und S. Lorenzo zu Morbegno, findet man die Spuren ihrer Thätigkeit als Architekten und Bildhauer.

Mehrere bedeutende Monumente der Frührenaissance besitzt die Stadt Brescia, deren Besitz so viel umstritten gewesen ist zwischen Mailand und Venedig. Ueber diese berichtet Kapitel VII „Die Miracoli Kirche, die Loggia und kleinere Denkmäler Brescias“ (S. 225—248). Alle diese bedeutsamen Zeichen regen Kunstsinnes in der Bürgerschaft entstammen der kurzen Friedenszeit zu Ausgang des XV. und zu Beginn des folgenden Jahrhunderts.

Die eigenthümliche Anlage der Miracolikirche erklärt sich dadurch, dass die Mauer eines Privatbaues wegen des daran befindlichen wunderthätigen Madonnenbildes in den Bau einbezogen wurde. Die frühesten hier entstandenen Sculpturen sind die Umrahmungen der jetzt vermauerten alten Thüren, Reliefs am Frontvorbau, Statuen von Aposteln und Engeln u. a. Besonders reizvoll die Arcadenpfeiler. An der Fassade, die die Barockzeit leider verunstaltet hat, ist der ornamentale Schmuck von jeher hochberühmt gewesen: im feinsten Flachrelief mit unübertrefflicher Zartheit gearbeitet, zeichnet er sich zugleich aus durch Klarheit der Anordnung und des Inhalts, der den vielgestaltigen Reichthum verbindet. Zahlreiche Meister sind hier thätig gewesen; einen Antheil daran möchte Verf. dem von Vasari genannten Giovanni Pedoni zuschreiben, der auch in Cremona gearbeitet hat, und dem in Brescia der Marmorkamin im Stadthaus gehört. Auch Stefano Lamberti, dem man einige der schönsten Renaissancebilderrahmen dankt, ist unter den Künstlern.

Der Entwurf des Palazzo municipale, an den man erst 1489 ernsthaft heranging, stammt von Tomaso (Formentone) da Vicenza, von dem in seiner Heimath ein Theil des Palazzo Vescovile, von jener späteren Schöpfung freilich recht verschieden im Stil, erhalten ist. Zweierlei entschied den Charakter des Bauwerks: die grosse offene Vorhalle und der Riesensaal im ersten Stock, der seit dem Brand von 1575 nicht wieder hergestellt worden ist. Alles ist hier auf monumentale Wirkung hingearbeitet; der plastische Schmuck des Aeusseren unterstützt die eines Bramante würdige Architektur. Dem Gaspare da Cairano gehören die besten der Kaiserbüsten in den Zwickeln, die es nahe legen, in ihm auch den Schöpfer der (allerdings diesen noch überlegenen) grossen Köpfe in San Satiro zu sehen. An dem wieder sehr zart ausgeführten ornamentalen Schmuck waren die gleichen Meister, wie in der Miracolikirche betheiligt.

Wesentliche Bestandtheile der Decoration wurden erst im Stil der Hochrenaissance durch Sansovino geschaffen.

Ein würdiges Seitenstück zur Loggia bildet der 1485 errichtete Palazzo des Monte di Pietà, dessen Stil der erst am Ausgang des sechszehnten Jahrhunderts erbaute Palazzo delle ragioni angepasst wurde: zwei monumental gegliederte Theile sind durch einen ganz an venezianer Architektur erinnernden Verbindungsbau verbunden.

Von Werken der Sculptur sind u. A. der Sarkophag des hl. Apollonius im Dom von Brescia (ursprünglich ein auf Pfeilern ruhender Sarkophag) und das Martinengo-Denkmal im Museo Civico hervorzuheben, das den Stil der Sculpturen der Miracolikirche und der Loggia in die Weise der Hochrenaissance übertragen zeigt; endlich eine sehr schöne Marmorumrahmung in San Francesco (am Fusstheil der Säulenschäfte sind Motive von Mantegna benutzt). Später, im Fortgang des Cinquecento, ist die Brescianer Plastik ganz den von Venedig gegebenen Anregungen gefolgt.

Andere Denkmäler des Frührenaissancestiles in seiner weiteren Entwicklung sind die Kirchen S. Lorenzo in Lugano und Madonna di Tirano (S. 249—261). Die Fassade der Kirche von Lugano, vornehm in dem Vorherrschen der Flächen, gemahnt an die Certosafront. Das Hauptportal (mit der Jahreszahl 1517) zeigt in seinem ornamentalen Schmuck enge Beziehungen einerseits zu den vier Pilastern im Dom von Como, andererseits zu dem Schmuck der Miracolikirche und der Loggia in Brescia. Mit letzteren besonders auch in der Technik verwandt ist der Schmuck der Seitenportale: und die Verwandtschaft mit den Cremoneser Arbeiten von Gasparo Pedoni legt es um so mehr nahe, in ihm einen der betheiligten Künstler zu suchen, als er vom Luganer See stammt. Uebrigens herrscht in der Decoration von S. Lorenzo die Grotteske vor, ein Beweis des Nahens der Hochrenaissance. Der figürliche Schmuck erinnert vielfach an venezianische Arbeiten, an die Weise der Lombardi. Die Medaillons des Gurtgesimses — Propheten und Sibyllen — zeigen ganz classicistischen Stil, wie er sowohl in Venedig ausgebildet worden ist, als in der Lombardei an Agostino Busti einen hervorragenden Vertreter gefunden hat. Aehnliche Doppelbeziehungen zu Venedig und zur Lombardei zeigt auch die Kirche der Madonna von Tirano, deren ornamentaler Schmuck, dem von Como und Lugano verwandt, auch weiter sich den Bestrebungen der Hochrenaissancekünstler nähert. Das Hauptdenkmal lombardischer Hochrenaissance aber, den zuletzt betrachteten Monumenten eng verbunden, sind die zwei Grabmonumente in Sevilla.

In dem Schlusskapitel „Zur Stillehre der lombardischen Frührenaissance“ (S. 262—286) giebt der Verf. die Summe der Ergebnisse seiner in den beiden Bänden niedergelegten Forschungen. Eine Reihe von Fragen sind aufgeworfen und in möglichst concentrirter Sprache beantwortet. Was ist an diesem Stil national und demzufolge was haben die von auswärts kommenden Meister, ein Bramante vor Allem, in die Renaissanceformen übernommen? Wie ist das Verhältniss zu Florenz und zu Venedig?

Dass romanische und gothische Motive in den Einzelformen wirksam bleiben, wird nachgewiesen, und wie die Freude am Erzählen einen Reichthum der Decoration zur Folge hat, der in der Geschichte der italienischen Kunst seines Gleichen nicht findet. Endlich werden die besonderen Eigenthümlichkeiten der lombardischen Renaissanceplastik, diejenigen, die ihr den entscheidenden Zug aufprägten, historisch in ihrer Entwicklung und im engen Zusammenhang mit der gesammten oberitalischen Kunst skizzirt, die Faltengebung, die Formenbehandlung und der Reliefstil, wobei mit besonderem Nachdruck von den landschaftlichen und architektonischen Hintergründen die Rede ist. Zum Schluss folgen Bemerkungen über die ornamentale Decoration.

Gerade für diesen Abschnitt aber will das Amt des Referirens nicht genügen. Zu vieles ist in knappster Sprache gesagt, manches nur angedeutet.

Die treffliche Ausstattung ist abermals rühmend hervorzuheben. Man darf dem Verfasser für die Auswahl, dem Verleger für die reiche Zahl von Illustrationen, in und ausser dem Text, dankbar sein. Es liegt uns nunmehr ein Werk über ein Gebiet, dem, ausser von dem Verfasser, in Deutschland kaum eingehendere Forschungen gewidmet worden sind, abgeschlossen vor; ein Werk, das geeignet ist, für lange Zeit hinaus unsere Anschauungen über die lombardische Frührenaissance zu bestimmen.

G. Gr.

Nachwort. Von Prof. A. G. Meyer werde ich darauf hingewiesen, dass die neueste Forschung (Malaguzzi) den urkundlichen Beleg für die Thätigkeit des Gio. Pietro da Rho am Stanga Portal gefunden hat. Diesen Künstler hatte übrigens schon Meyer in seinem Buche unter den Meistern des Portals vermutungsweise genannt (s.. S. 103).

Malerei.

Luigi Bailo e **Girolamo Biscaro,** Della vita e delle opere di Paris Bordon. Treviso 1900. LX & 215 pp.

Nach dem Vorbild der Festlichkeiten, die in anderen Städten Italien's anlässlich von künstlerischen Jubiläen veranstaltet worden sind, — so von Conegliano, Castelfranco und Brescia, zum Gedächtniss Cima's, Giorgione's und Moretto's — hat die Stadt Treviso im Jahre 1900 das Andenken an ihren Mitbürger Paris Bordone (dialectisch ohne e), den vor vier Jahrhunderten geborenen, festlich begangen. Zu diesem Zweck thaten sich zwei um die Erhaltung und Erforschung der Kunstdenkmäler Treviso's hochverdiente Männer zusammen, Professor Luigi Bailo, der ein sehr

hübsches kleines Museum, vorwiegend kunstgewerblichen Charakters, angelegt und wichtige Fresken vor dem Untergang bewahrt hat, und Girolamo Biscaro, seinem Beruf nach Jurist und als solcher in Mailand thätig, der seinen Aufenthalt in der Heimath zu sorgfältigen Studien im Notariatsarchiv (das, übersichtlich geordnet, im Palazzo communale bewahrt ist) verwendend, diesem manch' wichtige Nachricht entnommen hat. Von seinen Publicationen darf ich kurz hier nennen: Per la storia delle belle arti in Treviso (Estratto dagli Atti dell' Ateneo di Treviso) und Note e Documenti per servire alla storia delle arti Trivigiane — beide Treviso 1897 erschienen; werthvolle Beiträge von ihm brachten u. A. das Nuovo Archivio Veneto, l'Arte, die Gazzetta di Treviso.

Die nächste Veranstaltung ist die Esposizione Bordoniana gewesen, über deren Gehalt das Bollettino del Museo Trivigiano vom Oktober 1900 Auskunft giebt. Es war den Bemühungen Bailo's gelungen, für diese einige Originale des Meisters zu erhalten, unter denen das Bild mit den Heiligen Petrus, Andreas und Nikolaus aus San Giobbe in Venedig, an Ort und Stelle bei ungünstigsten Beleuchtungsverhältnissen kaum sichtbar, das bedeutendste Stück war. Für das Studium des Künstlers erwies sich die mit Eifer zusammengebrachte Sammlung von Photographieen nach den in der Welt zerstreuten Gemälden Bordone's als besonders nutzbringend.

Während der Festtage hielt der Professor Bailo den discorso, der in einer kleinen Broschüre — Ateneo di Treviso. Solenne commemorazione del IV° Centenario della nascita del pittore concittadino Paris Bordon — ebenfalls Treviso 1900 im Druck erschienen ist und in den Hauptzügen von dem Leben des Malers und seiner künstlerischen Bedeutung handelt.

Ein bleibendes Denkmal haben Bailo und Biscaro dem Maler (und sich selbst) durch die biographische Darstellung bereitet, die auf dem Grund sorgfältiger archivalischer Forschungen aufgebaut ist und in einem ausführlichen Verzeichniss der Werke Bordone's ihre Ergänzung findet.

Um so grössere Bedeutung beansprucht diese Biographie, als Paris Bordone bis dahin von der Forschung wenig berücksichtigt worden war. Man sucht seine Biographie vergebens bei Crowe und Cavalcaselle: und Jeder von uns weiss, wie sehr ein solches Fehlen eines Künstlers in unserem Hauptbuch das Studium erschwert. Vasari zwar hat, am Schluss seiner Biographie Tizian's, von dem Trevisaner gesprochen, den er offenbar gekannt hat; daher ist dieser Abschnitt, so kurz er auch ist, besonders bedeutsam, aber von Unrichtigkeiten nicht frei und vielfach ungenau. Ridolfi ist zeitlich schon zu weit entfernt, um als Quelle ersten Ranges gelten zu können.

Documentarisch aber war das Meiste, man darf sagen, fast Alles aufzufinden. An zuverlässigen Notizen war eigentlich nur das Todesdatum — 19. Januar 1571 — durch einen Fund Zanetti's bekannt. Durch die neuen Forschungen, die uns jetzt zu Gebote stehen, wird uns über

vielerlei Klarheit. Da ist die Eintragung in das Taufregister vom 5. Juli 1500 im Capitulararchiv in Treviso (Doc. II), dem vorhergeht der Estimo des Grossvaters von 1499. Die Familie lässt sich bis in's XIV. Jahrhundert zurückverfolgen (s. S. 5 ff. und den Stammbaum auf S. 105); den Namen „Bordon“ führt sie aber erst seit etwa 1480. Der Vater des Paris Paschalinus — so sind die beiden Namen, die der Knabe in der Taufe erhielt — Giovanni, war von Haus Sattler, aber dann mit der Verwaltung der städtischen Pfandkammer betraut; er starb früh, da seine Frau, Paris Bordone's Mutter, Angelina, vielleicht ein illegitimer Spross des adligen Hauses Bragadin, schon 1507 Wittwe genannt wird. 1508 scheint sie nach Venedig übergesiedelt zu sein (Vasari's Angabe, der Knabe sei mit acht Jahren nach Venedig gekommen, erfährt also volle Bestätigung). Von seinem Vater her besass Paris ein wenig Landbesitz mit einem Haus in Lovadina, worüber zahlreiche Notariatsacte erhalten sind; später hatte er es, dank seiner Kunst, zu grossem Wohlstand gebracht, so dass er z. B. in seinem Testament von 1563 (Doc. XXVIII) für jede seiner drei Töchter zweihundert Ducaten bestimmen konnte; auch besass er nicht weniger als sieben Häuser (Estimo von 1566, Doc. XXIX).

Diesen zahlreichen und interessanten Mittheilungen über Dinge, die des Malers Person betreffen, steht leider nicht die gleiche Zahl von Notizen über seine Kunst gegenüber. Hier fehlt es wie vorher an festen Anhaltspunkten und nur ungefähr lassen sich einige Hauptwerke chronologisch anordnen (s. den Versuch einer Gruppirung auf S. 81). Datirt hat Bordone, der seine Gemälde selbst nicht häufig signirt hat, nur eines bezw. zwei Bilder: das Portrait des jungen Augsburger's Krofft von 1540 in Paris und das in der Galerie zu Augsburg bewahrte Bildniss eines bejahrten Edelmannes von 1548, das dem Paris erst kürzlich von Frizzoni zurückgegeben wurde. Der Umstand, dass Bordone's Stil nicht wesentlich sich abwandelt, dass die Perioden nicht sehr klar von einander sich unterscheiden, erhöht die Schwierigkeit. Die Verfasser haben dafür das Möglichste gethan, um den Katalog der Bilder so vollständig wie möglich zu gestalten. Ihr Verzeichniss (S. 107 ff.) umfasst 121 Nummern, sowie einige Fresken (die Hauptwerke Bordone's in dieser Technik sind allerdings sämmtlich untergegangen) und Zeichnungen; den Beschreibungen folgen Urtheile verschiedener Kenner und genaue Angaben über die Geschichte der Bilder. Besonders hervorgehoben zu werden verdienen hier die Auszüge aus dem Carteggio des Pietro Edwards, der Seitens der französischen Regierung im Venezianischen mit der Einziehung der aus aufgehobenen Kirchen und Klöstern frei werdenden Bilder betraut war (besonders S. 99 ff.).

Für die Herstellung dieses kritischen Kataloges durften sich die Verfasser der Mitwirkung Frizzoni's erfreuen, der zusammen mit Dr. Ludwig das Unternehmen dauernd gefördert hat.

Ein bemerkenswerther Zufall hat es gefügt, dass kurz vor der Centenarfeier, 1899, im Mailänder Kunsthandel ein Bildniss auftauchte, das

mit ziemlicher Wahrscheinlichkeit als Selbstportrait des Malers angesehen werden kann, da der Dargestellte einen Apfel in der Hand hält — wohl eine Anspielung auf den mythologischen Namensvetter. Durch Frizzoni's Vermittlung und das rasche Zugreifen Bailo's gelang es, das Bild, das leider nicht frei ist von Beschädigungen, für das Museum von Treviso zu erwerben (Katalog-No. 96).

Gelegentlich verweilen die Verfasser bei dem Verhältniss Bordone's zu Tizian. Auf Grund der Erzählung Vasari's (VII, S. 462), dass Tizian dem Schüler den Auftrag auf das Altarbild für San Niccolò dei Frari fortgenommen habe, und einiger anderer Stellen, die sich, wenn man will, auf Intriguen des Aelteren gegen den Jüngeren beziehen lassen, wird der Charakter des grössten unter den venezianischen Malern herabgesetzt. Dass dieser eifersüchtig und, weil sehr geldgierig, bestrebt war, alle bedeutenden Aufträge an sich zu raffen, ist über jeden Zweifel hinaus festgestellt. Im Fall Bordone's könnte man aber trotz Vasari nach dem alten Grundsatz des „Audiatur et altera pars" auch die Vermuthung hegen, Tizian habe den Auftrag an den Schüler deshalb hintertrieben, weil er den Achtzehnjährigen dafür noch nicht gereift hielt. Ist wirklich, wie die Verfasser meinen, das Abendmahl in San Giovanni in Bragora ein frühes Bild Bordone's, so kann man dem Tizian wahrlich nicht unrecht geben: denn dieses ist eine durchaus schwache Arbeit. Erst später, nach dem Eintritt in das dritte Jahrzehnt seines Lebens, nimmt er höheren Flug; dies ist die Zeit, in der das schöne Altarbild aus Crema, jetzt in der Galerie Tadini in Lovere, und der heilige Georg im Vatikan, dessen Herkunft aus Noale nunmehr über jeden Zweifel festgestellt ist (s. die Bemerkungen zu No. 70 des Katalogs), entstehen.

Aber ich möchte auf einen anderen Umstand hindeuten, der mir zu beweisen scheint, dass Tizian sich des jungen Trevisaners annahm und ihn empfahl. Am 15. October 1521 wird Paris Bordone für sein Fresco in der Loggia des Palazzo del Capitanio zu Vicenza abgelohnt, nicht ganz einen Monat nach Tizian, der dort ebenfalls ein Frescobild geschaffen hatte (s. Morsolin: Tiziano a Vicenza, Arte e Storia XI, 1892, S. 89 ff.). Ist es nicht im höchsten Maasse wahrscheinlich, dass kein anderer als Tizian seinem Schüler den Auftrag verschafft hat? Wie soll man anders sich erklären, dass die Herren in Vicenza auf den doch noch ganz unbekannten Maler aus Treviso verfielen? Wenn also mehrere Jahre nach dem sogenannten Conflict Bordone noch ruhig Wand an Wand mit seinem Lehrer arbeitet, der ihm den Auftrag verschafft hat, so kann die Spannung zwischen den Beiden doch nicht so schlimm gewesen sein.

Auf einen zweiten Punkt noch möchte ich hier eingehen. Die Verfasser sprechen wiederholt und eingehend von dem Antheil, den Bordone an dem Bild des „Kampfes der Dämonen" gehabt hat, welches ursprünglich in der Scuola grande di San Marco sich befand, heute im Corridor der venezianischen Akademie so ungünstig als möglich hängt (s. S. XXXIV ff.; S. 34 ff; Katalog-No. 104). Gerade um dieses Bildes willen habe auch ich

vor Jahren im Staatsarchiv in Venedig nachgeforscht und gefunden, dass sich, da in den Beschlüssen Künstlernamen nicht genannt werden, ein sicheres Resultat nicht gewinnen lässt. Bereits 1518, am 24. October, war beschlossen worden: *dar principio al sofitto ouer ligamento della salla & a doi telleri in lalbergo: havemo deliberato in el tempo nostro dar qualche principio* (Scuola Grande di San Marco; Notatorio 17, fol. 78). Es ist nun im Folgenden oft schwer zu sagen, ob sich Beschlüsse auf die Wandbilder oder die Decke beziehen. Diejenigen vom 29. März 1522 (ibidem fol. 93), vom 27. Mai desselben Jahres (fol. 94 verso) und vom 20. October 1532 (Notatorio 18, fol. 80) gehen sicher den soffitto an. Dann folgt chronologisch der von den Verfassern mitgetheilte (Doc. X) Beschluss vom 19. Januar 1533, in dem wieder von „*uno ouer do teleri*“ die Rede ist. Wie aber ist das folgende Document zu deuten? Es ist vom 19. März desselben Jahres (ib. fol. 88) „*Esendo sta fatto i quadri nela sala nostra ..... & da poi e sta fatto dorar uno altro quadro per Ser zuan Francesco Bragadin indorador a Santa Marina .....*“ so wird die Erlaubniss erbeten „*da poder far dorar qualche altro quadro & far rechonzar i quadri fati ala similitudine di questo quadro fatto per Ser zuan Francesco Bragadin indorador .....*“ Bezieht sich dieses auf die „Ueberreichung des Ringes“ von Paris oder auf die Vollendung des „Dämonen“-Bildes? Es gelang mir nicht, über diese Fragen Klarheit zugewinnen.

Bei diesem Stand der Dinge muss man das Kunstwerk selbst befragen und dieses wird, meine ich, die Antwort nicht schuldig bleiben. In der That hat Paris Bordone Antheil an dem Gemälde gehabt: sein ist der Haupttheil des Hintergrundes, vor Allem die Barke mit den drei Heiligen und dem Schiffer — wer erkennt nicht blos an dem wackligen Stehen der Figuren ihn heraus? —, ebenso wohl auch wie das grosse Schiff der Mitte mit den vielen Dämonen. Was aber Paris nie in seinem Leben gemacht haben kann, ist erstens die Erfindung des ganzen Werkes und zu zweit der Vordergrund, vor Allem die Barke mit den nackten Figuren. Wie das weit über alles Vermögen Bordone's hinausgeht, so ist ebenso bestimmt der Name Palma's, der durch irgend ein subalternes Missverständniss sich in Vasari's Viten eingeschmuggelt hat, auszuschliessen, trotz der Autoritäten, die die Verfasser in's Feld führen (Katalog-No. 104). Denn wie soll man irgendwie mit dem durch eine grosse Zahl authentischer Werke genugsam bekannten künstlerischen Temperament Palma's, mit seinem ruhigen Gleichmass diesen Sturm von Leidenschaftlichkeit vereinigen? Der Maler dieses Bildes, das Bordone zu vollenden die Ehre hatte, war der Vorgänger Tizian's in einem Werk wie die „Schlacht bei Cadore“; und so genial, dass er etwa dreissig Jahre vor diesem Hauptbild der venezianischen Malerei dessen einzigen Rivalen schaffen konnte, ist nur einer in Venedig gewesen: Giorgione. Ihm und ihm allein gebühren die Worte höchster Bewunderung, die Vasari (V, S. 245) dem Bild gewidmet hat.

Die Anzeige soll mit einem Wunsch beschlossen werden. Aus

Mangel an Zeit und wohl auch an Mitteln war es nicht möglich, dem Band, dessen würdige typographische Ausstattung besonders hervorgehoben zu werden verdient, Abbildungen beizugeben — so wie s. Z. in Brescia das Oeuvre Moretto's in Lichtdrucken publicirt worden ist. Die Verfasser lassen zwischen den Zeilen lesen, dass die nachträgliche Publication eines Heftes mit Illustrationen nicht ausgeschlossen ist. Möchte diese sich recht bald realisiren, und damit dem schönen Band, den sie uns geschenkt, die würdige Ergänzung gegeben werden! *G. Gr.*

Mittheilungen über neue Forschungen.

Eine Büste Vincenzo Gonzaga's. Jüngst ist in das Sculpturenmuseum im Castell zu Mailand aus Varese eine Büste gelangt, in der D. Sant' Ambrogio (s. Lega lombarda vom 7. Juli 1901: Un' artistico busto nel Museo di Porta Giovia, proveniente da Varese), ein Portrait des in der Ueberschrift genannten Herzogs von Mantua und Markgrafen von Monferrato (1562—1612) zu erkennen glaubt. Sie ist in dichtem Kalkstein gemeisselt und stellt eine Persönlichkeit gesetzten Alters mit spanischer Halskrause, kunstvollem Brustharnisch, über die linke Schulter geworfenem Mantel, der in weiten Falten bis zur Hälfte herabfällt, endlich dem Orden des goldnen Vliesses um den Hals dar, die in den vornehmen Zügen und der majestätischen Haltung sofort ihre hohe Abkunft, auch ohne das letztangeführte Kennzeichen dafür, sofort verräth. Die wegen der Provenienz der Büste anfangs gehegte Vermuthung, man habe in ihr ein Abbild Franz III von Este vor sich, der lange Jahre österreichischer Statthalter in der Lombardei war und 1766 mit dem Feudum von Varese belehnt wurde, wo er 1780 hochbejahrt starb, (es ist derselbe Fürst, der die Meisterwerke seiner modeneser Galerie 1745 an König August III nach Dresden verkaufte), musste bei näherer Prüfung aufgelassen werden, weil die Züge des Dargestellten keine Aehnlichkeit mit denen des Herzogs Franz III. von Este, wie sie uns durch gleichzeitige Portraits von ihm überliefert sind, zeigen. Eine solche stellt sich hingegen beim Vergleich des in Rede stehenden Bildwerkes mit den zahlreichen Medaillen heraus, die wir von dem Herzog Vincenzo Gonzaga besitzen. Ueberdies ist in diesen Schaumünzen auch das Costüm identisch, bis auf die Löwenköpfe, die die Gelenke der Armschienen zwischen Ober- und Vorderarm markiren. — Die oben hervorgehobene vornehme Erscheinung der Büste entspricht auch ganz und gar der Persönlichkeit Vincenzo's, von dessen majestätischem Benehmen, wie auch ungezügelter Lust an Luxus und Festpomp aller Art uns die gleichzeitigen Geschichtsschreiber ebensowohl wie von seinen grandiosen baulichen, namentlich fortificatorischen Unternehmungen, endlich auch von seiner kriegerischen Tüchtigkeit in den Türkenkriegen von 1595—1601 ausführlich berichten, ihn als Prototyp des ebenso prunkliebenden wie gebildeten Principe der ausgehenden Hochrenaissance her-

vorhebend. — Da die meisten seiner obenerwähnten Denkmünzen von Michele Mazza (rectius Mazzafirri aus Florenz, s. Supino, Medagliere Mediceo pag. 181) zwischen 1577 und 1592 gefertigt wurden, so könnte er vielleicht auch der Künstler sein, dem unsere Büste ihre Entstehung dankt. Bei der hervorgehobenen Uebereinstimmung der letzteren und der Medaillen bis in die Einzelheiten hinein hat diese Annahme einige Berechtigung. Es könnte weiter vermuthet werden, die Büste sei zu dem Zwecke angefertigt worden, um dann als Vorlage für die Schaumünzen zu dienen, und deshalb habe ihr Schöpfer sich mit der Wahl des wenig edlen Materials für sie begnügt. Für ihre Herkunft aus Varese allerdings lässt sich kein anderer Erklärungsgrund anführen, als dass zwischen den Häusern Gonzaga und Este seit Alters mannichfache Beziehungen bestanden, und dass sie vielleicht auf dem Umwege über Monferrato in den Besitz des in seinen letzten Lebensjahren zu Varese residirenden Herzogs Franz von Este gelangt sein könnte. Ueber ein zweites, auch erst jüngst als Schenkung in dasselbe Museum gelangte Werk der Portraitplastik, ein Reliefmedaillon Königs Carl VIII von Frankreich ist Schweigen das Beste. Es verräth sich für den geübteren Blick als moderne, recht ungeschickte Fälschung.

C. v. F.

Das Epitaph Giacomo Medici's († 1513) in S. Tomaso zu Mailand, das bisher der Aufmerksamkeit der Kunstfreunde entgangen war, macht D. Sant' Ambrogio im Monitore tecnico (30. Mai 1901) zum Gegenstand eines Artikels, in welchem er es als eine Arbeit Andrea Fusina's anspricht. Es besteht gleich der demselben Meister gehörenden Grabplatte des Mauruzi da Tolentino in der Incoronata (1517) aus einer langen, enkomiastischen Inschrift, über der das Wappen des Verstorbenen flankirt von zwei Todesgenien mit gesenkten Fackeln angebracht ist, — das Ganze auf einer Marmorplatte von 0,80 auf 1,10 Meter. In den Putten verräth sich der Meister des Wandgrabes der Incoronata: seit Giancrist. Romano dies Motiv in seinem Grabmal Trecchi zu Cremona (1502) wiedereingeführt hatte, bedient sich Fusina mit Vorliebe desselben. Er hat dieselben Genien auch in dem Grabmal Varesi im Dom zu Monza (1521) angebracht, das in seinem Aufbau und seiner Ornamentation ganz seine Art zeigt. Zu seiner Biographie bringt der Verf. aus den Domannalen die Daten, dass er seit dem Ausgang des XV. Jahrhunderts an der Opera beschäftigt, 1506 als Assistent dem Dombaumeister G. Ant. Omodeo beigegeben, und 1523 zu letzterem Amte erhoben wurde „attenta sufficientia ipsius magistri Andreae, longa experientia optimaque peritia in architectura et sculptura.“ Er bekleidete die Stelle bis an seinen Tod 1526. 1505 reist er im Auftrage der Domopera nach Loreto und Rom. Ausser seinen bisher bekannten Arbeiten (s. Cicerone 8. Aufl. II, 489) theilt ihm Sant' Ambrogio das Epitaph Della Valle in S. Maria delle grazie (1501), unser Wandgrab Medici in S. Tomaso (1513) und das Grabmal Varesi in dem Dom zu Monza (1521) zu.

C. v. F.

Sant' Ippolito — eine Steinmetzenstadt. Dieses etwa eine halbe Meile östlich von Fossombrone gelegene uralte Gemeinwesen, das seit altersher fast ausschliesslich von Steinhauern bewohnt war, hat jüngst der gelehrte Domherr und Bibliothekar von Fossombrone Augusto Vernarecci zum Gegenstande einer Monographie gemacht, worin er zuerst auf urkundlichen Grundlagen sowohl die Geschichte der Stadt als die vornehmsten der von ihren kunstbeflissenen Söhnen ausgeführten Arbeiten bekannt macht (Del Comune di Sant' Ippolito e degli scarpellini e dei marmisti del luogo, con appendice di documenti. Fossombrone 1900, in 8⁰ di 228 pag.). — Als Heiligthum für die Reliquien des hl. Hippolyt bestand schon vor dem IX. Jahrhundert (wo es zuerst urkundlich erwähnt wird) an dem fraglichen Ort ein Kloster, um welches sich im Laufe der Zeit eine Gemeinde bildete (zu Beginn des XIII. Jahrhunderts urkundlich nachweisbar). Nach vielfachem Wechsel gelangte sie mit Fossombrone 1445 in den Besitz der Montefeltre von Urbino und theilte seither die Geschicke dieses Hauses, mit dessen Aussterben auch Sant' Ippolito, wie das ganze Herzogthum an den Kirchenstaat fiel. — Der Reichthum der Oertlichkeit an vortrefflichem Steinmaterial — einem weichen, an der Luft erhärtenden Sandstein von bläulicher Farbe, den (wie Ausgrabungen an der Stelle des alten Forum Sempronii beweisen) schon die Römer verwendeten, und der sogen. Pietra Cesana, einem dichten Kalkstein blaugrauer, oder auch hellrother Färbung — begünstigte offenbar die Entwicklung des Steinhauergewerbes: eine Urkunde vom Jahre 1371 nennt schon einen Meister Tadeo da Santo Polito, der zum Kastell von Fano Steinmaterial dorther liefert; ein Aimonetto da Sant' Ippolito arbeitet unter Urban V (1362—70) am Palast zu Avignon, und 1424 nennt sich am Portal der alten Kathedrale zu Cagli ein Antonius magistri Christophori aus Fossombrone als dessen Meister. Seit dem Beginn des Quattrocento beginnt auch der Zuzug fremder Meister und mit ihm die Hebung des einheimischen Geschmackes und Könnens (Ant. Johannis de Florentia habitator sancti Ippoliti, Franciscus de Florentia, habitator civitatis Fani, Maestro Filippo di Domenico da Venezia, der Schöpfer des Grabmals Bianca Malatesta in S. Francesco zu Fano u. A. m.). Auch hier — wie an anderen Orten Mittelitalien's, macht sich vorzugsweise — der Zahl und dem Einfluss nach — der massenhafte Zuzug der oberitalienischen Steinhauer, der sogen. Maestri Comacini geltend. Wir finden unter ihnen in Sant' Ippolito ansässig u. A. einen Maestro Felice de Como (1479), Franciscus lombardus lapidum cessor (sic! 1487—93), Franc. di Giovanni de Ruffello, Giovan Pietro de Mediolano (1480), Antonio di Giacomo lombardo. Neben ihnen kommen aber auch schon Glieder der einheimischen Familien der Ligio (oder Elisi) und der Trappola vor, die seither ihre Kunst drei Jahrhunderte hindurch dort ausübten.

In heute noch nachweisbaren bedeutenderen Arbeiten ihres Meissels gewinnen die Meister von S. Ippolito jedoch erst mit dem Cinquecento grössere Bedeutung. Die Arbeit eines Ungenannten von ihnen ist das

Portal der ehemaligen Kirche S. Bernardino in Fossombrone, jetzt als Eingangsthüre zur Biblioteca Passionei daselbst verwendet, mit reichem figürlichem und ornamentalem Schmuck. Noch bedeutender ist die herzogliche Kapelle — jetzt Capp. del Sacramento — in S. Francesco zu Urbino, seit 1516 von einem Meister Costantino di Antonio Trappola begonnen, erst 1527 vollendet, in ihrem überreichen Arabeskenschmuck an Pilastern, Gewändern, Umrahmungen die Abhängigkeit von den Arbeiten Ambrogio's da Milano am herzoglichen Palaste deutlich bekundend (Fot. Alinari, alte Nummer 829). Seit 1557 wurde in Fossombrone am Dom die Capp. del SS. Sacramento nach dem Entwurf Lodovico Carducci's aus Urbino ausgeführt, die leider zu Anfang des vorigen Jahrhunderts einer vandalischen Demolirung zum Opfer fiel; an ihrer Ausführung waren verschiedene Mitglieder der Familie Trappola und Elisi betheiligt. Im Dom zu Loreto liess Guidobaldo II von Urbino (seit 1568) die unter seinem Nachfolger Franc. Maria II vollendete Kapelle der Herzöge von Urbino durch Pierfrancesco, Matteo und Gabriello da S. Ippolito, Costantino d'Agostino Anfrance di Tomaso, ihre Neffen und durch Girolamo da Cagli ausführen, — heute leider durch den Barockaltar des XVIII. Jahrhunderts sehr verunstaltet. Ausser diesen grösseren monumentalen Arbeiten ging die regste handwerkliche Production nebenher; eine Aufzeichnung vom Ende des Cinquecento besagt: „i santippolitesi sono per il più scarpellini e fanno bellissime cose di pietra dolce; ve ne sono come porte, finestre, camini, ornamenti d'altari et altre cose con intagli et statue molto belle, che non solo vanno in molti luoghi dello Stato, ma anco fuori in lontanissime parti con utile grande di quelli habitanti.“ Der Export war ein so starker, dass er den Herzog Guidobaldo schon 1568 veranlasste, die Ausbeutung gewisser Steinbrüche (um sich ihr Material für seine eigenen Bedürfnisse zu sichern) ganz zu verbieten, die Ausfuhr aus den übrigen an besondere herzogliche Erlaubniss zu knüpfen! Ueber die Wirksamkeit der seltsamen Massregel schweigen freilich die Urkunden. — In Fossombrone war die Thätigkeit der Meister von S. Ippolito selbstverständlich sehr rege: Zeugniss dessen die Rusticafassade des Pal. Comunale (1564—68), einzelne Partien im Hofe und an der Kapellenfassade des bischöflichen Palastes, und der — vor einigen Jahren verkaufte — Altar aus der Kirche S. Antonio Abbate, von Ant. Giganti, dem hervorragenden Latinisten um 1560 errichtet, von dem unser Verfasser aus eigener Anschauung berichtet, dass er „non aveva nulla di quella decadenza che già invadeva anche ne' lavori in pietra per la cappella sunnominata e più largamente negli altari che si vedono in molte chiese della nostra diocesi e altrove.“

Im XVII. Jahrhundert eröffnete sich sodann den Meistern von Sant' Ippolito ein neuer Zweig der Thätigkeit durch die von Rom aus in Mode gebrachte Arbeit in Marmorintarsia. Ihr erstes Werk dieser Art war der 1651 für die alte Kathedrale von Fossombrone in Form eines Altars hergestellte Reliquienschrein des hl. Aldebrandus (wovon sich einige Reste an die Kanzel des neuen Domes gerettet haben). 1658—60 arbeitete sodann

ein Maestro Giuliano die Kanzel, die die Fossombroneser in der Madonna di Loreto stifteten. Andere Arbeiten folgten (Altar der Madonna delle grazie und Tumba des hl. Ponziano in der Kathedrale zu Cagli von Franc. Fabbri, und den Hochaltar daselbst, von seinem Neffen Giovanni 1745, die Altäre des Domes zu Fermo von den Ascani ausgeführt, die Capp. del Sacramento in der Abteikirche von Chiaravalle bei Jesi, die Kapelle des Täufers in der Kathedrale zu Jesi, die zehn Altäre des neuen Domes von Fossombrone, alles Arbeiten der Familie Ascani u. A. m.). Welch' ungewöhnlichen Aufschwunges sich dieser Zweig erfreute, beweist der Umstand, dass unser Verfasser aus den Urkunden für das XVIII. Jahrhundert allein eine Liste von über fünfzig Marmorintarsiatoren zusammenzustellen vermocht hat, zu der neben den eben erwähnten Fabbri und Ascani noch immer die schon im Quattrocento auftauchenden Familien der Elisi und Trappola das grösste Contingent stellen. Leider ist er gezwungen, seine verdienstliche und in so vieler Hinsicht interessante Arbeit mit der Klage zu schliessen, dass heute die Brüche von Sant' Ippolito brach liegen, — aus Mangel an Aufträgen und wegen der hohen Steuern, womit die Regierung jeden Versuch zur Hebung der heimischen Industrie sofort belegt und ertödtet. *C. v. Fabriczy.*

Die Benedictinerinnen-Abteikirche Sanct Maria im Capitol in Köln.

Von Architekt **Franz Jacob Schmitt** in München.

Das von Steinmauern umzogene Köln der Römer besass drei Hügel, welche sich in sanfter Steigung über dem Territorium erhoben und zur Anlage öffentlicher Bauten geeignete Stellen boten. Auf dem Hügel gegen Westen befand sich in fränkischer Zeit die erste Kathedrale nebst dem Palaste der Bischöfe und zwar am Platze des heutigen der heiligen Cäcilie geweihten Gotteshauses; auf dem Hügel im Centrum erhob sich nachmals das Rathhaus und der dritte Hügel am Ostende trug das römische Capitolium bei der Rhein-Ufermauer. Denn als römische Colonie hatte Köln, gleich Benevent, Capua, Verona und Toulouse sein Capitol und wie in Rom Santa Maria Araceli auf einer der Spitzen des capitolinischen Hügels steht, so ward auch in Köln auf dem vormals römischen Capitolium eine Marienkirche errichtet. An der Westseite ihres Kreuzganges stiess man im Jahre 1849 beim Fundamentiren neuer Häuser auf interessante Trümmer römischer Bauten, auch fand sich hier ein kolossales Säulenkapitäl aus dem von den Römern viel verwendeten Grobkalke sowie Blöcke von Tuffsteinen des Brohlthales.

Die Sage der frommen Fürstentochter Sanct Ursula beruht auf den Thatsachen der römischen Christen-Verfolgung, unternahm doch in den Jahren 286 und 287 der Kaiser Maximinian einen Feldzug nach Gallien zur Abwehr verschiedener eingebrochener deutscher Völkerschaften und in dieser Zeit soll die heilige Ursula mit ihren Gefährtinnen den Märtyrertod erlitten haben. Noch heute dauert in Köln die ehemalige Benedictinerinnen-Klosterkirche Sanct Ursula als kreuzförmige Pfeilerbasilika romanischen Baustiles und über ihrem Westende erhebt sich der quadratische Glockenthurm. — Aus Aegypten erfolgte Ende des III. Jahrhunderts die Rückkehr der thebäischen Legion, ihre Abtheilungen standen nun in Trier, Bonn, Köln und Uerdingen, während der Hauptstamm im Rhonethale lagerte, wo die Befehlshaber Mauritius, Eustacherius, Innocentius und Candidus als Christen den Märtyrertod erlitten. Gleiches Schicksal traf am Niederrheine, ausserhalb der Thore Köln's, den Führer Gereon

mit seinen glaubenstreuen Waffengefährten. Im Jahre 311 nahm Kaiser Constantin der Grosse den christlichen Glauben an und stellte sofort alle Gemeinden unter öffentlichen Schutz; er begünstigte Köln, baute hier eine Brücke über den Rhein und dürfte in der ersten Hälfte des IV. Jahrhunderts bereits die Stadt eine völlig christliche Bevölkerung gehabt haben, als Maternus II und nach ihm Euphrates ihre Bischöfe waren. Trier's alte Baureste gehören vorzugsweise der Zeit Constantin's an, welcher vielfach, zu kürzerem oder längerem Aufenthalte, hier residirte. Auch seine Mutter Sanct Helena soll sich oft zu Trier und am Rheine aufgehalten haben, sie gilt während der Jahre 316—320 als Stifterin von Sanct Gereon, wie denn die fromme Kaiserin gleichfalls als Gründerin von vielen Gotteshäusern angenommen wird, bei welchen die Absicht der Verehrung des von ihr wieder aufgefundenen heiligen Kreuzes oder der thebäischen Legion zu Grunde lag. So hat Rom seine Basilika Santa Croce in Gerusalemme, ingleichem besass ehedem Trier seine Kirche zu Heiligkreuz, so existirt ferner zu Neuss Sanct Quirinus, zu Bonn Sanct Cassius und Florentius, zu Gelb Geldula, bei Uerdingen Sanct Julius, zu Xanten Sanct Victor und zu Köln Sanct Mauritius.

Sanct Gereon's und seiner Gefährten Gebeine wurden in einen Brunnen geworfen, worauf dabei alsdann die Kirche entstand, welcher man die merkwürdige Grundform eines Ellipsoides mit 10 hinausgebauten Conchen gegeben hat. Bis dahin hatten wohl alle Amphitheater der Römer eine Ellipse, die Verwendung zu einer christlichen Kirche erfolgte aber erstmals hier in Köln am Niederrheine. Vielfach wurde der elliptische Mittelraum von 17 Meter 80 Centimeter Breite und 21 Meter 60 Centimeter Länge ohne Decke offen angenommen; ich glaube dagegen, dass eine horizontale Holzbalken-Decke hier von Anfang an ebenso projectirt und hergestellt worden ist, wie bei der Säulenbasilika San Stefano Rotondo in Rom, welche einen lichten Durchmesser von 22 Meter hat, was ja mit der grossen Achse von Sanct Gereon[1] übereinstimmt. Jede der 8 kleinen Nischen hat 4 Meter 20 Centimeter lichten Durchmesser und die geostete Hauptaltar-Nische hat ehedem 7 Meter 20 Centimeter gehabt; alle waren gewölbt, denn heute existiren nicht nur die Umfassungsmauern, sondern auch noch die 8 kleinen Steinwölbungen, während die 2 der Eingangs- und der Chornische den späteren Bauveränderungen weichen mussten. Im VI. Jahrhundert war Sanct Gereon mit Mosaiken auf Goldgrund geschmückt und wurde deshalb „ad Sanctos aureos“, zu den goldenen Heiligen genannt, wie Gregor von Tours in seiner Fränkischen Geschichte überliefert hat. Aus dem ursprünglichen Ellipsoide hat das beginnende

---

[1]) Von hohem Interesse dürfte die Wahrnehmung sein, dass die nach Fischer von Erlach's Entwurfe 1716—1737 ausgeführte Sanct Karlskirche in Wien ein dreiachsiges Ellipsoid mit 28 Meter 50 Centimeter und 19 Meter horizontalen Spannweiten bei 13 Meter 30 Centimeter Wölbungshöhe bildet. — Auch Bernini gab 1678 San Andrea di monte Cavallo in Rom die Form einer Ellipse. —

XIII. Jahrhundert ein unregelmässiges Zehneck gemacht, gewölbte Emporen über den unteren Conchen angebracht und den Mittelraum mit zehntheiligem Rippengewölbe überdeckt. Hier interessirt aber vornehmlich die altchristliche Urform und bei dieser muss eine grosse technische wie künstlerische That festgestellt werden, denn alle 10 Conchen wurden in Stein gewölbt, während die 4 tribunenartigen Nischen des mittleren Hauptraumes vom Kaiserlichen Palaste zu Trier[2]) ohne jeden Gurtbogen und einzig nur mit hölzernen Flachdecken von den Römern hergestellt worden waren. Die gleiche befruchtende Kraft hat das Christenthum auch bei dem etwa im Jahre 400 begonnene Bau von San Lorenzo zu Mailand in der Lombardei bethätigt; hier ist ein Mittelquadrat von 23 Meter 80 Centimeter vorhanden und waren die 4 Flachnischen nebst den Umgängen und Emporen durchgehends auf massive Einwölbungen berechnet und existiren so noch bis zum heutigen Tage. —

Wie bereits erwähnt, stand in Köln von der Römerzeit bis Ende des VII. Jahrhunderts das Capitol auf einem Osthügel oberhalb des damals hier noch vorhandenen Rheinarmes. Nahebei sollen die fränkischen Könige ihren Palast gehabt haben und dahin zog sich 696 Fürstin Plectrudis, Tochter Herzog Hugobert's aus dem Hause der Agilolfinger und Gemahlin Pipin's von Heristall zurück, als sie sich mit ihm wegen der Beischläferin Alpais, Mutter Karl Martell's, entzweit hatte. Unter dem von 695—708 regierenden Bischofe Giso errichtete nun Plectrudis im Jahre 700, an der Stelle des römischen Capitoles, die mit einem Benedictinerinnen-Kloster verbundene Sanct Marienkirche. Schon die hier aufgefundenen uralten Grabsteine aus Marmor und rohem Eifel-Sandsteine sprechen der früheren Entstehung des Gotteshauses das Wort; zwar stammt die Steinplatte mit dem Reliefbilde der Fürstin Plectrudis aus dem XII. oder gar erst aus dem XIII. Jahrhundert, doch immerhin beweist sie die Kloster-Tradition über deren Gründung. Den altchristlichen Sanct Marien-Urbau haben wir uns wohl als eine flachgedeckte, 3schiffige Basilika etwa so zu denken wie Sanct Peter der Benedictinerinnen[3]) am Mosel-Hochufer innerhalb der Metzer Stadtmauern vom Anfange des XII. Jahrhunderts. Da bei der Verwüstung Köln's durch die Normannen in den Jahren 881—885 sämmtliche Kirchen und Klöster in Schutt gelegt worden sind, so wurde auch Sanct Maria im Capitol dies Schicksal zu Theil und es war der von 890 bis 925 regierende Erzbischof Hermann der Fromme, welcher den Wiederaufbau der Stadt mit ihren Gotteshäusern bewirkt hat. Damals dürfte die in Sanct Maria noch heute vorhandene Westempore von 7 Meter 50 Centimeter lichter Breite entstanden sein, besitzt sie doch den gleichen Säulen-Einbau wie Kaiser Karl des Grossen Pfalzkapelle Sanct Maria

---

[2]) Chr. W. Schmidt, Baudenkmale der römischen Periode und des Mittelalters in Trier und seiner Umgebung, 1836—1845.

[3]) Siehe Sanct Peters Basilika in Metz von Architekt Franz Jacob Schmitt im Repertorium f. K. XXIII, 3, 1900.

in Aachen. Auf Blatt IV des 1848 in Bonn erschienenen XIII. Heftes der Jahrbücher des Vereins von Alterthumsfreunden im Rheinlande hat Architekt Ferdinand von Quast eine Abbildung dieser Westempore der Benedictiner-Nonnen von Sanct Maria im Capitol gebracht, welche G. Eberlein durch die Zeichnung eines oberen Säulenkapitäles auf Seite 44 der Festschrift zur VIII. Wanderversammlung des Verbandes deutscher Architekten- und Ingenieur-Vereine „Köln und seine Bauten“ 1888 noch vermehrt hat. Sofort fällt hierbei die Verschiedenheit der Formengebung auf, die zwei oberen Ordnungen haben zusammen 4 freistehende und 2 Halbsäulen mit korinthischen und korinthisirenden Kapitälen, während die im Erdgeschoss befindlichen 2 Freisäulen Würfelkapitäle von schlichter Form ohne Astragal, wie Sanct Maria im Querhause und Krypta, besitzen. Die oberen sculptirten Säulenkapitäle nebst den Aufsätzen erinnern an die Sanct Justinus-Säulenbasilika[4]) in Höchst am Main der Karolingerzeit und dürfte für die Obertheile der Kölner Sanct Marien-Westempore die nämliche Bauperiode anzusprechen sein. Da ein Halbkreis-Gurtbogen den Untertheil abschliesst, so ist anzunehmen, dass der jetzige aus 2 Wandpfeilern und 2 Freisäulen bestehende Einbau ursprünglich fehlte, wie er denn auch weder in Aachen, noch in Essen bei der Westempore Sanct Maria und Gertrud je vorhanden war. Gleich der im Jahre 964 begonnenen Kölner Benedictiner-Abteikirche Sanct Pantaleon hat die Westpartie von Sanct Maria im Capitol eine geringere Lichtweite als das später hergestellte Mittelschiff; dieses misst nämlich 11 Meter, jene aber nur 7 Meter 50 Centimeter, woraus zu schliessen, dass auch der Urbau der Capitolskirche ein Mittelschiff von nur $7^1/_2$ Meter Lichtweite hatte; derselbe dürfte, wie der alte Sanct Petersdom und die Collegiat-Stiftskirche Sanct Georg in Köln, eine flachgedeckte, 3schiffige Säulenbasilika gewesen sein.

Ueber der Felsgrotte von des Erlösers Geburtsstätte wurde zu Bethlehem eine Sanct Marienkirche als 5schiffige Säulenbasilika erbaut, die unter Kaiser Justinian im VI. Jahrhundert eine glänzende Ausstattung, sowie an den Flügeln des Querschiffes beiderseits Tribunen erhalten, welche der Haupttribuna an Umfang gleich sind. Aus Karolingerzeit hat sich im Gebiete von Orléans die hochalterthümliche Kirche Sanct Theodulf zu Germigny-des-Prés im Departement Loiret mit ihren 3 gewölbten Conchen im Osten, Norden und Süden bis heute erhalten. Der von 953 bis 965 regierende heilige Erzbischof Bruno, jüngster Bruder Kaiser Otto des Grossen, begann den Bau der Collegiat-Stiftskirche Sanct Andreas, ihn vollendete und consecrirte im Jahre 974 sein Nachfolger Erzbischof Gero (965—984), hier tritt in Köln die Chor- und Kreuz-Conchen-Anlage auf; noch jetzt zeigt sich an der Nord-Apside des Querhauses der im Halbkreise ausgeführte Unterbau, über profilirtem Sockel erheben sich Lisenen mit 3 Tuffstein-Füllungen und dann folgt, heute unvermittelt, der

---

[4]) Siehe Sanct Justinus-Basilika in Höchst von Architekt Franz Jacob Schmitt im Repertorium f. K. XXIII, 5, 1900.

aus dem Achteck construirte gothische Aufbau, worin sich 3 Stab- und Masswerks-Fenster befinden. Dr. phil. Chr. Vosen[5]) fand in einem nicht näher bezeichneten Schriftstücke die Bemerkung, dass der von 1021 bis 1036 regierende Erzbischof Pilgrim die Kölner Apostelkirche nach dem Muster von Sanct Andreas habe erbauen lassen. Hiermit kann einzig nur die kleeblattförmige 3 Conchen-Anlage der im Jahre 974 geweihten Collegiat-Stiftskirche Sanct Andreas gemeint sein. Nun ist bekannt, dass der älteste Bau der Stiftskirche Sanct Aposteln im Jahre 1021 begonnen wurde, ferner dass 1098 eine Feuersbrunst das Gotteshaus beschädigte, aber auch dessen Wiederherstellung alsbald erfolgte. Die 3 Conchen-Anlage hat sich vom Urbau 1021 bis zum heutigen Tage erhalten und so bildet denn Sanct Andreas von 974 das erste und Sanct Aposteln das zweite Monument dieses interessanten Motives der Kölner Baugeschichte.

Der von 990—1021 regierende heilige Erzbischof Heribertus hat im Anfange des XI. Jahrhunderts[6]) in Sanct Maria im Capitol einen Besessenen vom bösen Dämon befreit, dies dürfte in der alten Basilika gewesen sein, welche unter den Nachfolgern Pilgrim (1021—1036) und Hermann II dem Edlen (1036—1056) einem Neubaue wich, um dann durch Papst Leo IX im Jahre 1049 consecrirt zu werden. Unter dem Beibehalten der schon erwähnten Nonnen-Empore im Westthurme hat man eine 3 schiffige Pfeilerbasilika mit flachgedecktem Mittelschiffe nebst 2 von vornherein auf Steinwölbung berechneten Seitenschiffen zur Ausführung gebracht. Waren die 3 Dome des Mittelrheins zu Speyer, Worms und Mainz in den ersten Jahrzehnten des XI. Jahrhunderts als 3 schiffige Pfeilerbasiliken mit gewölbten Seitenschiffen hergestellt worden, so darf die gleiche Construction beim reichen Benedictinerinnen-Kloster Sanct Maria im Capitol zu Köln am Niederrheine durchaus nicht befremden. Dabei bleibt zu beachten, dass die Kreuzgewölbe über quadratischen Feldern erstellt wurden, solche hat auch bis zum heutigen Tage der Sanct Petersdom in Worms, während der Mainzer Sanct Martinsdom[7]) oblonge Felder zeigt, welche hier unbedingt eine nachmalige Verbreiterung der beiden Nebenschiffe erweisen. Die Freipfeiler und Scheidemauern des 11 Meter Lichtweite messenden Mittelschiffes der Capitolskirche haben 85 Centimeter Stärke und dies entspricht vollkommen sowohl einer horizontalen Holzbalken-Decke, wie auch durch obere Belastung die oblongen freistehenden Steinpfeiler genügten, um dem Seitenschube der 4 Meter 20 Centimeter im Lichten habenden Kreuzgewölbe zu begegnen. Dafür erhielten aber, ohne Lisenen, die Umfassungsmauern der beiden Abseiten eine Stärke von 2 Meter und beweisen dadurch untrüglich, dass hier eine

---

[5]) Canonicus Dr. theol. Franz Bock, Rheinlands Baudenkmale des Mittelalters, Köln und Neuss 1866 u. ff.

[6]) Pertz, Mon. Germ. ss. IV, 747.

[7]) Der Dom zu Mainz in frühromanischer Zeit von Architekt Franz Jacob Schmitt in Professor Karl von Lützow's Zeitschrift für bildende Kunst im Jahrgange 1890.

gewölbte Steindecke planmässig vorgesehen war. Die vom Jahre 1030 ab, also gleichzeitig mit dem Neubau der Capitolskirche, errichtete Benedictiner-Abteikirche Heiligkreuz und Sanct Johannes dem Evangelisten zu Limburg an der Haardt[8]) in der Diöcese Speyer hat nur 1 Meter 10 Centimeter starke Aussenmauern und war bekanntlich in allen drei Kirchenschiffen auf Holzbalken-Decken angelegt worden. Die heutige Capitolskirche[9]) hat nun, ohne Lisenen, in den 3 Chorumgängen auch eben nur diese 1 Meter 10 Centimeter Mauerstärke bei grätigen Kreuzgewölben mit wiederum 4 Meter 20 Centimeter Lichtweite. Schon 1864 hat mit Recht Professor Friedrich Adler bei seinen Vorträgen über mittelalterliche Architektur an der Königlichen Bauakademie in Berlin sich dahin ausgesprochen, dass der 3schiffige Chor und die beiden Arme des 3schiffigen Querhauses nicht aus dem XI. Jahrhundert datirten, wofür die geringe Mauerstärke den Beweis erbrächte. Wäre ein Chorumgang schon damals planmässig vorgesehen gewesen, so würde er sicher auch bei der 3schiffigen Säulenkrypta zum wirklichen Ausdrucke gelangt sein, wie dies bei der Benedictiner-Abteikirche Sanct Benignus zu Dijon in Burgund[10]) der Fall ist. Befremdend wirkt bei der noch jetzt gut erhaltenen Capitols-Krypta der innere Schluss mit 3 Seiten eines regelmässigen Sechsecks und ebenso die 3 quadratischen Kapellen unterhalb des oberen Chorumganges. Hier vermag man keine künstlerische, sondern nur eine handwerksmässige Lösung zu erkennen und dass sie eine nachträgliche ist, wird dadurch beglaubigt, dass wir erfahren, es habe der ursprüngliche 1049 geweihte Chor innerhalb der römischen Stadtmauer gestanden und erst der später nach Osten vorgeschobene Chorumgang habe Fundamente auf der alten Römermauer erforderlich gemacht. Dies erklärt denn unschwer den heutigen Bestand; durch Vollmauerwerk und hierin nur kleine Kapellen-Ausschnitte wollte der Constructeur die Schwierigkeiten der ungleichen alten und neuen Fundamente beheben. Die Krypta mit ihren 10 freistehenden Säulen nebst eckblattlosen attischen Basen sowie Würfelkapitälen, ihren allseitigen halbrunden Gurtbogen und grätigen Kreuzgewölben ist ein Werk aus einem Gusse, auch giebt sie die Linien für den oberen Kirchenraum von Vierung und Ostchor; dieser dürfte schon dreischiffig gewesen sein, da die bezüglichen 2 Freipfeiler in Krypta und Chor dem 1049 vollendeten Monumente angehören. Die 4 kreuzförmigen Vierungspfeiler ruhen nicht auf vollen Fundament-Mauern, sondern zum Theile nur auf den leichten Kappen der Krypta-Kreuzgewölbe. Unmöglich ist dies aber eine planmässige Construction des 1049 consecrirten Neubaues, vielmehr die gleiche spätere Nothausführung, welche vom Speyerer

---

[8]) Dr. Franz Geier und Richard Görz, Denkmale romanischer Baukunst am Rhein, 1846, geben die Abbildungen.

[9]) Sulpiz Boisserée, Denkmale der Baukunst am Niederrhein, 1833, giebt die Baurisse.

[10]) Viollet-le-Duc, Dictionnaire de l'Arch. franç. IV. 453 giebt die Abbildung der Krypta von Sanct Benignus in Dijon.

Sanct Marien-Kaiserdome und dessen nachträglich verstärkten Vierungs-Kuppelpfeilern als fehlerhaft hinreichend bekannt ist. Die quadratische Stellung der freistehenden Vierungspfeiler veranlasst aber für Sanct Maria von 1049 unbedingt ein Querhaus anzunehmen und dann liegt dessen Abschluss durch Apsiden sehr nahe, nachdem in Köln damals Sanct Andreas, Sanct Aposteln sowie die 977 gegründete Benedictiner-Schottenkirche Gross Sanct Martin auf der Rheininsel bereits damit ausgestattet waren.

Schon im Jahre 1856 hat sich Architekt Ferdinand von Quast auf Seite 92 und ff. des I. Bandes der Zeitschrift für christliche Archäologie über die Chor- und Kreuz-Conchen-Anlage, für die Manche geneigt waren, in den sogenannten römischen Bädern oder dem Kaiserpalaste von Trier[11]) das Vorbild zu finden, mit vollem Rechte ablehnend geäussert. Auffallend bleibt es schon, dass Trier selbst nur den frühgothischen Centralbau der Liebfrauen-Kirche mit Kreuz-Apsidenschluss besitzt, während die ursprünglich Sanct Eucharius und nachmals Sanct Matthias geweihte Benedictiner-Abteikirche platt geschlossene Querschiffarme romanischen Stiles hat. Wenn man aber durchaus einen localen Vorläufer der 3 Conchen-Anlage verlangt, so möge in Aachen der im Rathhause noch mit 3 Tribunen nachweisbare Hauptsaal des Palastes Kaiser Karl des Grossen angeführt werden; die grosse Westtribune ist vollkommen und die eine der Langseiten noch in den Fundament-Mauern der äusseren Freitreppe zu erkennen, während die gegenüber gelegene Tribune bei Anlage der inneren neuen Haupttreppe total verschwunden ist. Köln selbst aber hat bekanntlich bei Sanct Gereon eine Ellipse, an deren Längsachse beiderseits je 4 kleinere Conchen zum Aufstellen von ebensoviel Altären den Convent der hier seit der I. Hälfte des IX. Jahrhunderts angesiedelten Benedictiner einluden. Doch soll auch an die dem Apostelfürsten Sanct Petrus 873 consecrirte erzbischöfliche Metropolitankirche, sowie an die im Jahre 1059 von Anno II gegründete Augustiner-Chorherren-Stiftskirche Sanct Maria ad Gradus, Muttergottes zu den Staffeln, erinnert werden, welche doppelchörig waren; leicht erklärlich ist, dass die hier im Osten und Westen in gewölbten Apsiden aufgestellten Altäre für andere Kölner Gotteshäuser vorbildlich wirkten und war dort die Längsachse beiderseits tribunenartig ausgezeichnet, so geschah das Gleiche anderwärts bei der Querachse.

Der von 1056—1075 regierende heilige Erzbischof Anno II der Grosse gründete im Jahre 1067 die Collegiat-Stiftskirche Sanct Georg,[12]) jetzt Pfarrkirche Sanct Jacob und hier lässt sich noch heute die in Kleeblattform hergestellte 3 Conchen-Anlage leicht nachweisen; auch der dreischiffige Chor findet sich vor, welchen ich bei der 1049 durch Papst Leo IX consecrirten Capitolskirche als vorhanden angenommen habe.

---

[11]) Architekt Chr. W. Schmidt, Baudenkmale der römischen Periode und des Mittelalters in Trier, 1836—1845.

[12]) Grundriss und Durchschnitt gezeichnet von Architekt Wiethase auf Seite 47 u. 48 in „Köln und seine Bauten“, 1888.

Vielfach hat man nämlich die 2 Hirsauer Säulenbasiliken Sanct Aurelius geweiht 1071, sowie Sanct Peter und Paul geweiht 1091, als die ersten deutschen Beispiele dreischiffiger Chor-Anlagen gehalten; nach obigen Ausführungen dürften aber Sanct Maria im Capitol und Sanct Georg in Köln die Piorität anzusprechen haben. Während der Regierung des Erzbischofs Arnold I von Randerode (1138—1151) legte im Jahre 1149 eine schreckliche Feuersbrunst mehr als die Hälfte der Stadt Köln in Asche und da fast sämmtliche Kirchen ein Opfer der Flammen wurden, so wird Sanct Maria im Capitol auch wohl darunter gewesen sein. Dies Brandunglück veranlasste den Um- und Ausbau des dreischiffigen Chores und der halbrund geschlossenen Arme des Querhauses, so entstand in der zweiten Hälfte des XII. Jahrhunderts die hochinteressante feuersicher gewölbte 3 Conchen-Anlage mit Umgang als Säulenbasilika romanischen Stiles. Nun ruhte der Aufbau nicht mehr, wie seit 1049 auf einer festen Mauer, sondern auf einem Halbkreise von je 7 Säulenarcaden, hinter denen sich, den Seitenschiffen des Langhauses entsprechend, ein diesen gleich hoher halbrunder Umgang umherzieht. Wie im Ostchore des Speyerer Sanct Marien-Kaiserdomes lehnen sich die Halbkuppeln der 3 Apsiden gegen massive Tonnen-Wölbungen, welche über der mittleren Vierung einer Hängekuppel ohne Scheitelöffnung begegnen. Jetzt hat die Nische eine ganz neue Bedeutung erlangt, da sie nicht mehr ein blosser isolirter Halbcylinder mit Halbkuppel ist, sondern ein durchsichtiges Werk von einer Säulenreihe, welche in den Umgang führt. Das bei Sanct Maria im Capitol gebotene Motiv entfaltet vollen Rhythmus romanischer Baukunst und bietet dem Beschauer einen überaus glänzenden perspectivischen Reichthum; immerhin lässt aber die Verschiedenheit der Obertheile in den 3 Conchen leicht erkennen, dass sich die Ausführung bis in's XIII. Jahrhundert erstreckt hat. Nach einem Kölner Schreinsnotum wurde der West-Glockenthurm im Jahre 1170 vollendet, von Interesse ist wahrzunehmen, dass sich an gleicher Stelle auch bei der Benedictinerinnen-Abteikirche Sanct Maria und Erntrudis auf dem Nonnberge in Salzburg und ebenso bei Sanct Ursula in Köln der Hauptthurm noch heute erhebt.

Der V. Jahrgang des 1880 in Rom erschienenen „Bulletino di Archeologia christiana“ giebt die von Giovanni Battista de Rossi gezeichnete Abbildung der damals wieder aufgefundenen Apsis der Basilika des von 366—412 regierenden heiligen Bischofs Severo von Neapel, welche ursprünglich die Kirche San Giorgio maggiore gebildet und deren Chor nachmals im Westen eingerichtet worden ist. Das in Rede stehende Gotteshaus besass, gleich der von Bischof Vincenzo (554—578) erbauten Basilika di San Giovanni maggiore eine durch 2 freistehende Säulen nach dem hinteren Umgange geöffnete Apsis. — Burgund gehörte seit dem Jahre 1032 zum Deutschen Reiche und da erscheint denn das wichtige Baumotiv der altchristlichen Kirchen bei der von 1089—1131 ausgeführten Hauptkirche des heiligen Petrus der Benectiner-Abtei Cluny;[13]) an

[13]) Architekt Viollet-le-Duc, Dict. rais. de l'Arch. franç. giebt im I. Bande Seite 258 den Grundriss.

dieser jetzt leider zerstörten Anlage traten am halbkreisförmigen Chorumgange 5 Concholeen hinaus. Um die gleiche Zeit errichteten die Benedictiner bei Sanct Remigius zu Rheims einen halbrunden Chorumgang mit 3 hinausgebauten Kapellen, hiervon giebt Viollet-le-Duc, Dictionnaire de l'Architecture im IX. Bande Seite 217 den Grundriss. Unsere deutschen Benedictiner erstellten bereits im X. Jahrhundert den Klosterfrauen ihres Ordens am Westchore von Sanct Maria und Gertrud zu Essen ein halbes Sechseck mit Umgang, dann von 1133—1146 den dreischiffigen Ostchor mit halbrundem Umgange bei ihrer Säulenbasilika Sanct Godehard zu Hildesheim;[14]) ein Ringtonnen-Gewölbe bildet die feuersichere Steindecke und auch hier sind die bereits bekannten 3 Concholeen hinausgebaut worden. Verglichen mit Sanct Godehard ist die Basilika Sanct Maria im Capitol die zeitlich spätere und reifere Lösung; waren hier die zwei Seitenschiffe des Langhauses bereits 1049 mit grätigen Kreuzgewölben zwischen Gurtbogen hergestellt, so ergab Consequenz auch für die Umgänge der drei gewölbten Apsiden die Ausführung von Kreuzgewölben; noch erscheint nirgends eine Gewölberippe aus Haustein und so präsentirt sich die ganze Chor- und Kreuz-Conchen-Anlage als Construction des ausgehenden XII. Jahrhunderts. Der Cisterzienserbau Sanct Maria des Petersthales zu Heisterbach im Siebengebirge wurde 1202—1233 erstellt, hier sieht man bereits acht Säulen und ebenso viele Quaderstein-Rippen das Klostergewölbe der Apside gliedern. — Aus dem Testamente des Erzbischofs Sanct Bruno (953—965) geht hervor, dass der Kreuzgang und die Klostergebäude von Sanct Maria im Capitol an der Westseite des Gotteshauses erbaut worden sind, so genügte denn auch hier eine seitlich der Mittelachse gelegene schlichte Pforte im Thurm-Erdgeschosse. Die Abseiten des Langhauses waren stets ohne Eingänge, woraus zu schliessen, dass dasselbe dem Convente der Nonnen, den Novizen und Laienschwestern diente und die aus der Stadt kommenden Gläubigen im Querhaus nebst den drei Umgängen versammelt waren. So erklären sich denn auch die grossen offenen Vorhallen[15]) mit den Freitreppen in der Querachse des Transseptes nebst den beiden grossen Portalen, deren nördliches zwei mit vielen romanischen Bildwerken verzierte Thürflügel aus Eichenholz besitzt.

Nach dem XII. Jahrhundert wurden, namentlich in Nieder-Deutschland und Belgien, die adeligen Frauenklöster des Benedictiner-Ordens aus älterer Zeit in Canonissen- oder Damenstifte umgewandelt. Diese Klöster waren durch Schenkungen und eingebrachte Doten reich geworden, ander-

---

[14]) Architekt Professor Gladbach in Zürich giebt im III. Bande von Moller's Denkmälern der deutschen Baukunst die Abbildungen.

[15]) Im Kirchen-Grundrisse bei Boisserée und danach in dem bei Kugler, Baukunst II. 310, sowie dem 1888 von Architekt G. Eberlein in „Köln und seine Bauten" sind irrthümlich die zwei romanischen Vorhallen mit Kreuzgewölben überdeckt, während sie stets nur flache Holzbalken-Decken besassen und solche noch heute haben.

seits verweichlichte der Adel und so mochten die Damen sich nicht mehr der Regel und Disciplin des heiligen Benedictus unterwerfen. Daher wurde es üblich, den Austritt aus dem Kloster und die Verehelichung zu gestatten, somit musste auch beim Eintritte das Gelübde der Keuschheit wegfallen und Sanct Benedict's Regel aufgegeben werden. Dadurch wurden aber diese Klöster zu Versorgungsanstalten für Töchter vornehmer Familien; so sind Sanct Maria im Capitol sowie Sanct Ursula in Köln, Sanct Maria und Gertrud in Essen, ferner Sanct Johannes der Täufer, Anastasius und Innocenz zu Gandersheim der Diöcese Hildesheim in Canonissenstifte umgewandelt worden. Rom und die Päpste eiferten beständig gegen solche Umwandlungen von Nonnenklöstern in Damenstifte und wollte die Letzteren als kirchliche Institute nicht anerkennen.

Die grossartige Kunstleistung von Sanct Maria im Capitol der II. Hälfte des XII. Jahrhunderts fand beim Sanct Mariendome von Doornik, Tournay im Hennegau Belgien's Nachachmung; heute sind davon nur noch die 1213 geweihten halbkreisförmigen Apsiden und Umgänge des Querhauses erhalten, während der vormals gleichgeformte Ostchor einem 1338 vollendeten Neubaue gothischen Stiles hat weichen müssen. In Doornik ist über den Umgängen noch eine Empore auf je 6 freistehenden Säulen hergestellt, wie sich denn auch zu den Seiten der 2 Chorvorlagen zusammen 4 quadratische Thürme erheben und die Vierung ihren Centralthurm trägt. In Frankreich erklärt man die halbrunden Abschlüsse von den beiden Querhaus - Armen der Kathedrale Nôtre - Dame zu Noyon im Departement Oise als eine von Doornik ausgegangene Anregung, weil bis zum Jahre 1135 die beiden Diöcesen gemeinsam denselben Bischof hatten. Noyon ist aber in den Querschiff-Armen ohne Umgänge gebildet, einen solchen frühgothischen Stiles besitzt jedoch in ihrem Süd - Transsepte die Kathedrale Saint-Gervais zu Soissons im Département Aisne. Zu Breslau in Schlesien sind Chor und beide Kreuzarme der Collegiat - Stiftskirche Heiligkreuz mit 5 Seiten des regelmässigen Achteckes geschlossen und im Gebiete des Mainzer Metropoliten entstand von 1235—1283 die Deutschordens-Kirche Sanct Elisabeth zu Marburg an der Lahn als kreuzförmige Hallen-Anlage, deren Ostchor und beide Arme des Transseptes mit je 5 Seiten des regelmässigen Zehneckes geschlossen wurden. Kölner Anregung dankt auch der frühgothische nördliche Kreuzarm des Paderborner Domes Sanct Maria, Kilian und Liborius seinen $^{5}/_{10}$ Schluss, endlich in der Erzdiöcese Trier die im Jahre 1293 consecrirte Sanct Wernerskapelle zu Bacharach am Rhein, dass Chor und Kreuzarme mit je 5 Seiten des regelmässigen Achteckes ihre malerische Gestaltung erhielten.

Köln's viele verheerende Stadtbrände veranlassten, sowohl die Säulenbasilika des Sanct Petersdomes, wie auch die Säulenbasilika des heiligen Georg in spätromanischer Zeit mit durchgehender feuersicherer Steinwölbung zu versehen; die Capitolskirche war bereits in den Abseiten, im Chore und Querhause gewölbt und so wurde denn auch an Stelle der seitherigen Holzbalken-Decke das Mittelschiff mit Quergurten und Quader-

stein-Rippen nebst Kappen in Kreuzgewölbe-Form monumental hergestellt. Die frühgothischen hochragenden Steingewölbe bedingten eine Erhöhung der beiden Mauern des Hochschiffes und daher erscheint denn heute der Dachkranz dieses Bautheiles vom Westthurme bis Ostgiebel um 4 Meter höher als der von den Armen des Querhauses, welche der Erhöhung bei ihren tiefer liegenden Tonnengewölben nicht eben bedurften. Mit den in Rede stehenden Kreuzgewölben gothischen Stiles werden wohl auch gleichzeitig die Strebebogen der 3 Chorhauben, oberhalb der Pultdächer von den Umgängen zur Ausführung gekommen sein. Der im Jahre 1170 vollendete Hochbau des romanischen Glockenthurmes der Capitolskirche ist von zwei kleinen Thürmen begleitet, worin sich die Steintreppen zur Empore sowie der Dachregion befinden; der alte Hauptthurm stürzte 1637 ein und hierauf wurde denn der noch jetzt dauernde Obertheil ausgeführt, während die beiden oben achteckigen Treppenthürme noch zum Theile erhalten sind. Die mittelalterliche Gestalt der drei Capitolsthürme zeigt aber die im Jahre 1531 durch Meister Anton von Worms in Holz geschnittene Abbildung der ehrwürdigen Stadt Köln.

Durch die vorstehende analytische Würdigung der Benedictinerinnen-Abtei- und nachmaligen Damenstifts-Kirche Sanct Maria im Capitol dürfte wohl der Nachweis erbracht sein, dass das in der heiligen Linie von West nach Ost errichtete Gotteshaus eine originelle künstlerische Entwicklung wirklich darstellt und nicht etwa durch ein hier gewesenes römisches Vorbild erklärt werden kann. Der mit Nonnen-Empore ausgestattete Westbau hat sich als der älteste Theil erwiesen und zwar als Rest einer sich nach Osten in bescheidenen Dimensionen erstreckenden dreischiffigen Basilika, nimmermehr gehörte er aber als Abtheil einem Centralbau an. Auch in Köln fand keine sprungweise Entwicklung statt, auch hier hatte die monumentale Baukunst einen langen Weg zurückzulegen, das altchristliche Sanct Gereon eröffnete ihn und Sanct Maria im Capitol schliesst ihn mit den Formen des spätromanischen Stiles ab.

Tintoretto.

Kritische Studien über des Meisters Werke

von **Henry Thode.**

(Fortsetzung.*)

F. Die Bilder in den Kirchen Venedig's.

Viele bisher gar nicht, oder so gut wie gar nicht beachtete Bilder werden hier zur Sprache kommen. Ich gebe zu bequemerem Ueberblick die litterarischen Hauptquellen an: Vasari 1568, Sansovino's Venezia 1581, Borghini's Riposo 1584, Ridolfi's Vita 1642 und 1648, Boschini's Carta 1660, Martinioni's Nachträge zu Sansovino 1663, Boschini's Ricche Minere 1664 und 1674, (Ritratto di Venezia 1684 stand mir nicht zur Verfügung), Cronaca Veneta (zuerst 1696 erschienen) 1736, benutzte Ausgabe: 1793, Forestiere illuminato 1740 und 1772, Fl. Correr: Chiese venete 1749, Zanetti: Pittura Veneziana (zuerst 1771) 1792, Moschini: Guida 1815, Forestiere istruito 1819, Paoletti: Fiore 1839, Quadri: Descrizione di Venezia 1844, Venezia e le sue lagune 1847, Zanotto: Guida 1856 und neuere Guiden, darunter Fulin-Molmenti 1881.

I. Die noch heute erhaltenen Werke.

S. Cassiano.

91. Der auferstandene Christus von den Heiligen Cassianus und Cecilia verehrt. Hauptaltar. Auf Beschluss vom 18. Januar 1562 war der Scuola del Santissimo der Hauptaltar zugewiesen worden. Unter dem Guardiano Zampiero Massolegeri 1565 wurde das Gemälde ausgeführt, mit den Figuren der beiden Hauptheiligen der Kirche, in welcher die Reliquie des Hauptes der hl. Cecilia aufbewahrt wurde und die Scuola de' SS. Cassiano e Cecilia ihren Sitz hatte. (Gallicciolі: delle Memorie Venete antiche 1795 tom. VI, S. 199 f., 238 ff.) Das heute trübe wirkende Bild wurde 1674 von Giuseppe Kalimper (eb. S. 199) — wohl der Deutsche Joseph Calimberg, den Lanzi mit falscher Datirung erwähnt (III, 184) und der für die Kirche der Servi die grosse Schlacht des Constantin gemalt hat — und später noch einmal restaurirt. Nach

*) s. Band XXIII, S. 427 u. Band XXIV, S. 7.

Moschini war es mit dem Namen des Künstlers bezeichnet. Borghini und Sansovino führen es an.

92. Die Kreuzigung. An der linken Chorwand. (Abb. 27 in meiner Monographie.) Eine der grössten Conceptionen des Meisters. Gemalt wie das folgende Gegenstück 1568, als Christofolo de Gozi Guardian der Scuola war. 1637 zum ersten Male von Bernardino Prudenti restaurirt (Galliccioli tom. VI, p. 200, Moschini II, 130).

93. Christus in der Unterwelt, Adam, Eva und die Patriarchen befreiend. Rechts vorne drei Portraits in Brustbildern, davon eines offenbar Christofolo de Gozi. An der rechten Chorwand. Gegenstück zu dem vorigen. Gleichfalls 1568 gemalt und bereits 1637 restaurirt. Die einstige Lichtwirkung ganz entstellt; es wirkt jetzt dunkel und schwer. Beide Bilder von Borghini und Sansovino erwähnt.

94. 95. 96. Drei kleine Bilder an der Orgel: Legenden des hl. Cassianus. Das erste zeigt seine Weihe zum Bischof, das zweite, wie er verfolgt wird, das dritte, wie er Knaben Unterricht ertheilt. (Boschini, Zanetti, Galliccioli.)

Zanetti erwähnt ausserdem noch, über dem Bogen der Kapelle links vom Chor angebracht, die Figuren der Heiligen Cassian und Caecilie, die sich früher auf den Orgelthüren befanden. Auch bei Galliccioli werden sie kurz als i due laterali genannt. Sie befinden sich heute nicht mehr in der Kirche.

S. Caterina.

97—102. Sechs Legenden der hl. Katharina. An den Wänden des Chores. Zuerst von Ridolfi, der sie für späte Arbeiten hält, dann von Boschini, der (worin Zanetti und Moschini ihm folgen) Jugendwerke in ihnen sieht, erwähnt. Sie sind derartig durch Uebermalung entstellt, dass ein Urtheil hierüber kaum mehr möglich ist. Der bewegten Darstellung, den kühnen Motiven und der zu vermuthenden einstigen Lichtwirkung nach möchte man sie der späteren Zeit zuweisen.

97. Die Disputation der Heiligen.
98. Ihre Fesselung.
99. Der Vater befiehlt ihr, ein Idol anzubeten.
100. Die Geisselung.
101. Das Martyrium zwischen den Rädern.
102. Engel pflegen die Wunden der Heiligen im Gefängniss.

S. Felice.

103. Der hl. Demetrius im Panzer und mit Fahne auf einem Postament, von einem Stifter aus der Familie Ghigi (Brustbild) verehrt. Auf dem zweiten Altare rechts. Ein ganz frühes Werk des Meisters, an Bonifazio und Schiavone anklingend. Wappen der Ghigi und P. G. Von Sansovino erwähnt. Ridolfi giebt den Familiennamen des Stifters an.

In dieser Kirche befanden sich einst noch andere Gemälde Tintoretto's:

eine von Sansovino erwähnte Madonna mit den Heiligen Rochus, Paulus, Nicolaus, Andreas und Bernhardin „in Nachahmung des Bellini“ (Boschini), die schon von Vasari namhaft gemachten Darstellungen des Abendmahles und des Gebetes in Gethsemane, sowie einer Verkündigung. Diese Bilder wurden 1818 aus der Kirche entfernt (Forest. istruito). — Vasari, aber er allein, nennt auserdem noch vier Evangelisten am Gewölbe im Chor über dem Altar des Sacraments.

S. Gallo.

104. Thronender Christus und die Heiligen Marcus und Gallus. An der rechten Seitenwand aufgehängt. Ganz frühes, an Bonifazio gemahnendes Werk. Zuerst von Ridolfi, dann von Zanetti und Moschini erwähnt. Letzterer sagt, man habe es zu reinigen begonnen mit Aetzwasser, sei aber glücklicher Weise davon abgestanden. Den Schaden habe dann, bemerkt der Forestiere istruito vier Jahre später, der Maler Gasparo Diziani wieder gut gemacht, der es restaurirte.

Gesuiti siehe S. Maria Assunta dei Gesuiti.

S. Giacomo dell' Orio.

105. Die Taufe Christi, rechts vorne das Brust-Bildnis des geistlichen Stifters. In der Taufkapelle. Kleines, ganz überschmiertes Brustbild. Man sieht nur noch, dass das Porträt sehr schön war. Es wird von Sansovino erwähnt, später schrieb man es dem Jacopo Palma zu. Es muss zweifelhaft bleiben, welche Meinung die richtige ist.

S. Giorgio.

106. Die Mannalese. An der linken Chorwand, als Gegenstück zum folgenden. Zuerst von Ridolfi erwähnt. In dem Guida Fulin-Molmenti fälschlich die auf eine irrthümliche Angabe Olmo's zurückgehende Jahreszahl 1564. Der Chor, zwischen 1588 und 1591 vollendet, wird in den Jahren 1591 bis 1594 zuerst ausgeschmückt. 1591 Auftrag an Girolamo Campagna für die Bronzen. 1 94 1. April Bestellung der Chorstühle. (Cicogna: Inscrizioni Veneziane IV, 265, 344.) In dieser Zeit entsteht das deutlich als eine ganz späte Arbeit des Meisters sich verrathende grossartige Werk, das durch Restaurirung sehr gelitten hat. Ueber den hier zum Ausdruck gebrachten bedeutenden Gedanken: „Das tägliche Brot des Lebens“ siehe meine Monographie. (Abb. in meiner Monographie 107.)

107. Das Abendmahl. An der rechten Chorwand. Als Gegenstück zu dem vorigen und gleichzeitig entstanden. Gleichfalls durch Restaurirung in seinem Charakter sehr beeinträchtigt. Die beiden Bilder sind nach Olmo's (1619) von Cicogna benutzten Angaben mit 180 Dukaten bezahlt worden. (Abb. in meiner Mon. 108, 109).

108. Die Steinigung Stephani. Grosses Altarbild im Querschiff.

Zuerst von Ridolfi erwähnt. Der Altar wurde am 1. März 1593 gestiftet (Cicogna IV, 352). In demselben Jahr wird Tintoretto das Gemälde, das durch Uebermalung ganz entstellt ist, ausgeführt haben.

109. Das Martyrium mehrerer Heiligen. Grosses Altargemälde am dritten Altar rechts. Ganz durch Uebermalung entstellt. (Abbildung in meiner Mon. Nr. 103.) Zuerst von Ridolfi erwähnt. Der Altar selbst wurde am 1. März 1592 dem Steinmetz in Auftrag gegeben. Das Gemälde dürfte wohl auch 1593 entstanden sein. (Cicogna IV, 352 not. 259a.)

110. Die Krönung Mariä und knieende Benedictiner. Grosses Altargemälde im rechten Querschiff. Die Anfertigung des dem hl. Benedict geweihten Altars wurde am 23. Februar 1593 angeordnet, das Gemälde 1594 mit 150 Ducaten bezahlt. Der Abt ist offenbar der damals fungirende Michele Alabardi. (Cicogna IV, 352 not. 259 u. S. 341.)

111. Der auferstandene Christus und die vom hl. Andreas empfohlene Familie der Morosini. Grosses Gemälde auf dem Altar des hl. Andreas im linken Querschiff. Durch Uebermalung entstellt. Am 7. September 1583 erhielt der Procurator Vincenzo Morosini den Altar bewilligt und das Recht, ihn im Verlaufe von drei Jahren auf seine Kosten auszuschmücken. Da Vincenzo 1588 gestorben ist und sein Bildniss (übereinstimmend mit dem im Dogenpalast befindlichen, vergl. unsere Nr. 85) auf dem Bilde sich befindet, muss dieses zwischen 1583 und 1588, vermuthlich aber schon im Zeitraum von 1583 bis 1586, also etwa 1585 entstanden sein. Das Grabmal Vincenzo's befindet sich in der Nähe. (Cicogna IV, 268. 350 not. 253. Martinioni in Sansovino's Venezia, V. Buch S. 222).

112. Die Grablegung Christi. Altargemälde in der Cappella dei morti. Eines der wenigen sehr schön erhaltenen Werke des Meisters. (Abb. 28 in meiner Monog.) Die Kapelle wurde 159? gebaut. Nach Olmo befände sich der Eintrag von 70 an Tintoretto für das Gemälde gezahlten Ducaten im Giornale 1594. (Cicogna IV, 353 n. 270.) Das Bild zeigt aber nicht den späten Stil des Meisters. Es bleibt kaum eine andere Erklärung übrig, als dass Tintoretto ein schon früher gemaltes Bild den Mönchen von S. Giorgio verkauft hat. Ridolfi erwähnt es zuerst und Martinioni nennt es celebratissima pittura.

Das von Ridolfi in der Libreria der Sacristei von S. Giorgio verzeichnete Bildniss eines Astrologen befindet sich nicht mehr dort.

S. Giuseppe di Castello.

113. Der Kampf des hl. Michael mit dem Teufel in Gegenwart des Senators Michiel Bon, der (in ganzer Figur) kniet. Durch trüben Firniss (auch Uebermalung?) beeinträchtigt. Schon von Borghini (1584), dann von Ridolfi genannt. Boschini erwähnt den Namen des Stifters: Michiel Buono. Ein herrliches, kühnes Werk.

S. Lazaro dei Mendicanti (jetzt zum Ospedale gehörig).

114. Der Zug der hl. Ursula und ihrer Jungfrauen. Zur Zeit

von Sansovino und Borghini in den Incurabili, in deren Kirche es bis in die I. Hälfte des XIX Jahrhunderts verblieb. Nachdem 1817 das Ospedale Civile aus den Incurabili nach der Scuola di S. Marco verlegt, die Incurabili Caserne geworden und ihre Kirche niedergerissen worden war, wurde das Bild in die Mendicanti überführt. Es gehört zu den früheren Werken des Meisters.

S. Marco.

Nähere Bestimmungen darüber, für welche Mosaiken Tintoretto die Cartons geliefert hat, sind erst durch Pietro Saccardo's Forschungen über den Mosaikenschmuck der Kirche ermöglicht worden. Eine Reihe von ihm publicirter urkundlicher Mittheilungen bringen an Stelle der vagen und wenigen älteren Angaben zahlreiche bestimmte Thatsachen. (Saccardo: Les mosaiques de Saint Marc à Venise. Venise 1896.) Die einzigen Arbeiten, die Ridolfi und Martinioni erwähnten, sind die Mosaiken an dem Tonnengewölbebogen zwischen Vierung und linkem Querschiff. Boschini führt diejenigen am Bogengewölbe zwischen Vierung und Chor sowie Theile der Darstellungen des Weltgerichtes am Tonnengewölbe über dem Hauptportal an. Zanetti versuchte zuerst, die Maler und Mosaicisten näher zu bestimmen (Pittura veneziana II, S. 725 ff.), aber er verfiel in viele Irrthümer. In der That handelt es sich nun um folgende Mosaiken.

115—119. Die Verkündigung, die Anbetung der hl. drei Könige, die Darstellung im Tempel, die Taufe Christi und die Transfiguration. An der Leibung des Eingangsbogens zum Chore. Die letzterwähnte Darstellung befindet sich in der Mitte zwischen den anderen. Die Ausführung der Tintoretto'schen Cartons in Mosaik durch Giannantonio Marini fand in den Jahren 1587 bis 1589 statt (Saccardo S. 246, 304 n. 44.)

120. 121. Das Abendmahl und die Hochzeit zu Cana. In der Leibung des Bogens zwischen Vierung und linkem Querschiff. 1568 am 9. December erhielt Tintoretto 20 Ducaten für die Cartons, die Domenico Bianchini (Abendmahl) und Bartolomeo Bozza (Hochzeit) ausgeführt haben. Bozza ist derselbe, dessen Arbeit in dem berühmten Process von 1563 Jacopo für weniger vollkommen als die des Francesco Zuccato hielt. (Saccardo S. 64, 293.)

122—127. Sechs Darstellungen aus der Geschichte der Susanna. An der Wand des linken Seitenschiffes im linken Querschiff. Die fünf ersten wurden von Lorenzo Ceccato, die sechste von Giannantonio Marini ausgeführt. Es werden Zahlungen an Tintoretto verzeichnet am 25. Juni 1576, 30. September 1580, 27. August 1588. Lorenzo arbeitet noch 1591 daran. (Saccardo S. 71, 270, 295). Zanetti (II, 758), dann Fulin und Molmenti erwähnen auch Jacopo Palma d. J. (neben Domenico Tintoretto) als Verfertiger der Cartons, und Saccardo übernimmt diese Angabe, die aber urkundlich nicht beglaubigt ist.

122. Susanna unterhält sich mit den zwei Greisen und ihrem Mann Joachim. Susannae species pervertit cor seniorum.

123. Susanna im Bade. Flectere conantur scelus quaerentes celari.

124. Verleumdung der Susanna. Deprehensam fingunt captamque jubent lapidari.

125. Daniel tritt für sie ein. Iudicium falsum Daniel dicit revocandum.

126. Daniel überführt die Greise der Schuld. Falsidicos probat esse senes variatio dicti. Figur des Daniel 1751 durch Petrus Monaco restaurirt.

127. Steinigung der Alten. Convicti pœnam subeunt muliere redempta. Bez. Opus primum Joannis Ant. Marini.

128. Moses, ebendort. Von Lorenzo Ceccato. Der Carton „per una figura d'un proffetta per far nel volto appresso l'Istoria de Suzana duc 7" am 27. August 1588 bezahlt. (Saccardo S. 71, 269, 293 n. 23.)

129. Hosea, ebendort, durch spätere Restauration ungefüge geworden. Bezeichnet Opus Laurentii Cechati 1590. (Saccardo 71, 269.)

130. Ein Engel, das Schwert in die Scheide steckend. Unter der Hochzeit von Cana, am linken Pfeiler des Chores. Von Giannantonio Marini ausgeführt nach einem Carton, der am 30. März 1577 Tintoretto in Auftrag gegeben und noch im September, wie es scheint, in Arbeit ist. (Saccardo S. 68, 296 n. 25.) Bez. I. A. M.

131. Der hl. Petrus. An der Wölbung über den Chorschranken. Am 27. Juni 1592 erhält Tintoretto 7 Ducaten für den Carton (aus Leinwand), auf dem der Heilige 8 Fuss hoch gemalt ist. Arminio Zuccato führt ihn aus und erhält am 24. November 1597 Zahlung. (Saccardo S. 69, 306 n. 50.) Bez. Arminius Zucatus.

134. Die Allegorie der Kirche. Im rechten Seitenschiff. Der Carton mit der 8 Fuss hohen Figur wird Tintoretto am 27. Juni 1592 mit 7 Ducaten bezahlt und hierauf Giannantonio Marini übergeben, der sie 1596 vollendet hat. (Saccardo S. 68, 306 n. 50, 307 n. 51.) Auf dem Postament der Figur steht: lapis angularis. In ihrem Buche: venite adme omnes qui concupiscitis me et a generationibus.

135. Der hl. Johannes Damascenus. Im linken Seitenschiff, Gallerie, erster Bogen. Mit Zettel: benedicam dominum in omni tempore. Feb. B. f. Für den Carton wird Tintoretto am 27. August 1588 mit 7 Ducaten bezahlt. Die Ausführung ist das Probestück Febo Bozza's, der im Juni 1589 30 Ducaten ausgezahlt erhält. (Saccardo S. 82, 305 n. 46).

136. 137. Hiob und Jeremias. Im Mittelschiff am Vierungspfeiler. Hiob auf einen Drachen tretend. Beide bezeichnet I. A. M. Tintoretto erhält am 27. August 1588 für jede Figur 7 Ducaten. Giannantonio Marini führt sie aus. (Saccardo S. 68, 306 n. 47).

138. Zwei Engel mit dem Schweisstuch. Sopra al Corridor verso alle Colonne. Tintoretto erhält am 27. August 1588 hierfür eine Zahlung von 7 Ducaten. Giannantonio Marini führt den Carton aus. (Saccardo S. 305 n. 45). — Ich konnte dies Mosaik im Innern nicht finden.

An der Südfassade der Kirche aussen aber befindet sich die Darstellung, restaurirt von Giovanni Moro. Sollte es diese gewesen sein? offenbar, denn ein nach dem Carton von Maffeo Verona ausgeführtes Schweisstuch, von Engeln gehalten, wird, als an der Fassade della banda del broglio angeführt. (1615 gemacht. Saccardo S. 305 n. 45).

139. Das jüngste Gericht. Am Tonnengewölbe über dem Haupteingang des Atriums. Die ganze Composition umfasst fünf Streifen. Der mittelste zeigt Christus, zwischen Maria und Johannes thronend, — die Cartonmalerei hierfür befand sich in S. Samuele (Boschini, Cronaca) — darunter das von zwei Engeln angebetete Kreuz und hierunter zwei knieende betende Gestalten, ursprüglich Adam und Eva. In den rechts und links anschliessenden Streifen sind je 6 Apostel, ein Jeder von zwei Lilien tragenden Engeln begleitet, dargestellt. In den zwei unteren Streifen links die Verdammten, rechts die Seligen. — Unser Eindruck von dem Werke ist ein sehr getrübter, da die Mosaiken in den siebziger Jahren fast ganz, wenn auch nach den alten Zeichnungen, erneuert worden sind. Doch ergiebt sich Folgendes aus den Acten. Zuerst ist am 12. September 1577 die Rede von dem „Paradiese" über dem Haupteingang: es wird Leinwand für die Cartons gekauft. Tintoretto wird nicht genannt, aber wir dürfen annehmen, dass er es war, der damals den Auftrag erhielt für den Mittelstreifen. Die Ausführung aber ist, wie es scheint, öfters unterbrochen worden. Darauf bezieht sich vermuthlich ein von Zanetti (S. 755) citirtes Schreiben des Bartolommeo Bozza, der sich beklagt, dass ihm in seinem hohen Alter die Möglichkeit, zu arbeiten und das zum Leben nöthige Geld zu verdienen, genommen sei, da Tintoretto mit den Cartons nie fertig werde. Erst im November 1587 ist wieder in einer Notiz die Rede von den Cartons und am 27. August 1588 erhält Tintoretto eine Zahlung von 49 Ducaten für 6 Figuren und zwei grosse „spiritelli", im Ganzen als 7 Figuren gerechnet. Bartolommeo Bozza setzt sie in Mosaik. Am 15. März 1589 erhält Jacopo wieder 77 Ducaten für zwei Engel, Adam und Eva und das Kreuz mit den Leidenswerkzeugen. Da nun Zahlungen an Bozza am 3. December 1580, 4. August 1586, 12. Februar 1590 und am 30. März 1591 genannt werden, dürften zugleich mit dem Mittelstreifen auch die Streifen mit den Aposteln begonnen worden sein und auf die Letzteren sich die an Tintoretto gemachte Zahlung vom 27. August 1588 beziehen. — Im Jahre 1594 ist, wie Jacopo, Bartolommeo Bozza gestorben. Am 24. October wird ein Theil der Gerüste weggenommen. In den Jahren 1597, 1598, 1599, 1601 führt Giannantonio Marini Apostel mit Engeln aus und zwar nach Zeichnungen des Aliense (Philippus, Jacobus, Bartholomäus und Matthäus), 1602—1607 die Schaar der Seligen nach Domenico Tintoretto. Endlich 1613—1619 entstehen die Verdammten durch Luigi Gaetano nach Maffei Verona. (Saccardo, 65, 264, 296 ff.) — Tintoretto's Antheil an dem Werke beschränkt sich demnach auf die Composition des Mittelstreifens und einen Theil der Apostelstreifen. Nun unterscheiden sich all-

gemein genommen die je drei ersten Apostel, von der Kirche aus gesehen: Simon, Thaddäus, Jacobus, Paulus, Thomas und Andreas, von den anderen, als grosse Gestalten mit mächtigen Drapirungen. Schon Boschini hatte sie Tintoretto zugeschrieben und wir dürfen daran festhalten. — Auf einer blossen Verwechslung mit diesem „Paradiese", das richtiger Jüngstes Gericht genannt werden muss, beruht die traditionelle Bezeichnung des Paradieses an der Wand des linken Seitenschiffes als Werk Tintoretto's. Es ist nach Cartons des Girolamo Pilotti 1628 bis 1631 ausgeführt worden.

Aus den vorangehenden Ausführungen ergiebt sich also, dass Tintoretto von 1568 an bis zu seinem Lebensende für S. Marco thätig gewesen ist.

S. Marcuola (eig. S. Ermacora e Fortunato).

140. Das Abendmahl, im Vordergrunde zwei weibliche Figuren, sogen. Carità und Fede. Links an der Chorwand. Zuerst von Ridolfi erwähnt, der es mit Recht der Jugendzeit zuschreibt. Es trägt die Bezeichnung: 1547 die 17 agosto in tempo de Miser Isepo Morandelo et Compagni. (Moschini las fälschlich 1540 und „Morandi".). — Das Bild war ursprünglich Breitformat, etwa nur halb so hoch. Beim Umbau der Kirche (neu geweiht 1737) wurde das obere Stück mit der Gralstempelartigen Architektur im Hinblick auf die Wandausfüllung hinzugefügt. — Als Seitenstück diente einst die Fusswaschung, die jetzt im Escorial sich befindet. Sie wurde vermuthlich durch Niccolò Lenier für Karl I erworben und gelangte aus der Versteigerung von dessen Gemälden durch D. A. de Cardenas nach Spanien. — Die heute in S. Marcuola befindliche Copie wird schon von Ridolfi erwähnt, ist also vermuthlich gemalt worden, als das Original verkauft ward.

In der Kirche befand sich auch eine hl. Helena von Tintoretto, zuerst von Martinioni und Boschini erwähnt, jetzt in der Brera.

S. Maria del Carmine.

141. Die Darstellung im Tempel. Ganz frühes Werk, auf einem Altar im rechten Seitenschiff. Ridolfi, der es zuerst anführt, bemerkt, dass Viele (worunter auch Vasari) es für einen Schiavone hielten, an dessen Stil es freilich noch sehr erinnert. Der jetzige Altar ist 1548 errichtet worden, wie Moschini angiebt; dies sagt aber nichts für die Datirung des Bildes, das früher entstanden sein muss. (Abb. 2 in meiner Mon.)

S. Maria del Gesù (Gesuiti).

142. Die Himmelfahrt der Maria. Von einem Zeitgenossen Tiepolo's ganz übermaltes grosses Altargemälde. Der Meister hatte es für S. Maria dei Crocichieri (oder Crociferi) gemalt, wo es Sansovino, Borghini und Ridolfi auf dem Hochaltar bewunderten. Als die Kirche 1657 aufgehoben wurde, ward es in die Gesuiti gebracht, welche der Maria Assunta geweiht ist. Boschini nennt es una della singolari opere del mondo, wovon man, was die Farbe anbetrifft, heute nichts mehr sieht.

143. Die Darstellung im Tempel. In der Sacristei. Hat durch Uebermalung sehr gelitten, macht aber noch immer einen an den Tempelgang der Maria in der Madonna dell' orto gemahnenden grossartigen Eindruck. Es war auch in den Crociferi und ward 1657 in die Gesuiti übergeführt. Sansovino erwähnt es (ohne den Gegenstand anzugeben), auch Borghini.

S. Maria mater domini.

144. Die Auffindung des hl. Kreuzes durch Helena. An der rechten Querschiffwand. Der frühen Periode angehörig. Zuerst von Ridolfi erwähnt. Boschini führt eine Copie davon in S. Croce an. Stich von Giuseppe Maria Mitelli (B. XIX, 27). Clairobscur von Antonio Maria Conte Zanetti 1724 (Andresen: Handbuch). (Abb. 4 in meiner Mon.)

S. Maria dell' orto.

145. Die Anbetung des goldenen Kalbes. Grosses Wandbild im Chor links. (Theilweise Abb. 61 in meiner Monogr.) Schon von Vasari erwähnt. Ridolfi, der dieses Bild und das Pendant als Jugendwerke schildert, erzählt, dass Tintoretto dem Prior der Madonna dell' orto vorgeschlagen, jene beiden Riesengemälde auszuführen und nur die Kosten für Leinwand und Farbe berechnet habe, die ihm denn auch mit 100 Ducaten bezahlt wurden. Boschini, welcher in der Carta del navegar (S. 208 ff.) die begeisterten Aussprüche Francesco Albano's und Pietro's da Cortona über die beiden unerhörten Schöpfungen anführt, erwähnt zwei von Camillo Marpegan angefertigte Aquarellcopieen, die sich im Besitze von dessen Sohne Gasparo befanden.

146. Das jüngste Gericht. An der rechten Chorwand. (Theilweise Abb. 62 in meiner Monogr.) Es war dieses gewaltige Werk, welches Vasari's Bewunderung und Kritik ganz besonders hervorrief. Der ausgebildete Stil beider Gemälde scheint mir die Annahme, dass es sich um Jugendarbeiten handle, auszuschliessen. Sie sind in die fünfziger, wenn nicht in die erste Hälfte der sechziger Jahre zu versetzen. — Der Eindruck ist durch Nachdunkelung beeinträchtigt.

147—151. Fünf grau in grau gemalte allegorische Frauengestalten in den Lunetten des Chores. Nicht reines Chiaroscuro, sondern etwas farbig. Gewaltige Figuren, voll ekstatischen Ausdruckes. Zuerst von Borghini erwähnt.

147. Temperantia.
148. Justitia.
149. Fides.
150. Prudentia.
151. Fortitudo.

Borghini erwähnt an der Kuppel des Chores eine al fresco gemalte Architektur mit musicirenden Engeln. Noch Boschini führt sie an (nelle quattro Lunette del Soffitto alcune statue di chiaro oscuro con alcuni pergolati a fresco). Zu Zeiten Zanetti's, Moschini's etc. waren sie nicht mehr

sichtbar. — Borghini spricht weiter von einem anderen Soffitto mit Engeln: Gottvater und musicirende Engel an der Wölbung über Palma Vecchio's Altarbild im linken Seitenschiff (1664.) Er fügt in der zweiten Auflage der Ricche Minere 1674 hinzu, dass die Fresken herabgefallen seien.

152. Mariä Tempelgang. Einst an der Aussenseite der Orgelflügel, jetzt in einer Kapelle links. Schon Vasari nennt das herrliche Bild, das zu den besonders berühmten des Meisters gehört. (Abb. 65. 66 in meiner Mon.)

153. 154. Die einstigen Innenseiten der Orgelflügel: die Kreuzeserscheinung vor Petrus und die Enthauptung des hl. Christoph. Jetzt im Chor. (Die Kreuzesvision in Zanetti's Pitt. Ven. I. Beide in meiner Mon. Abb. 63, 64.) — Moschini erwähnt noch einige andere Malereien an der Orgel: unten eine Darstellung der ehernen Schlange, dei comparti a chiaroscuro, uno dei quali è perduto interamente, mal può distinguersi il soggetto. In den Ecken ein kleiner Engel. Zanotto's Guida sagt: fatti sacri diversi.

155. Das Wunder der hl. Agnes, die den Sohn des Präfecten heilt. In der Kapelle Contarini. Zuerst von Borghini erwähnt. (Stich in Zanetti's Pitt. ven. II. Abb. 9 in meiner Mon.) Es frägt sich, welcher Contarini das Bild gestiftet hat. Ausführliche Mittheilungen über die in der Kapelle bestatteten Mitglieder der Familie findet man in dem II. Band der Inscrizioni Cicogna's, der die Madonna dell' orto ausführlich behandelt. Drei Contarini's sind im XVI. Jahrhundert hier bestattet worden: der Cardinal Gasparo (gestorben 1542), Luigi (starb 1579) und Tommaso (lebte 1488 bis 1578). Dieser Tommaso war ein Bruder Gasparo's und ist, wie wir früher gesehen haben, 1557 als Procurator von Tintoretto gemalt worden (Bildniss im Dogenpalast, unsere No. 84). Er besass in der Nähe der Kirche einen Garten. Es hat einige Wahrscheinlichkeit für sich, dass er es war, der das Gemälde bei Tintoretto bestellte. Freilich von den beiden rechts auf dem Bilde angebrachten Portraits will keines recht mit dem Procuratorenbildniss und der Büste des Grabmales sich vergleichen lassen.

Boschini erwähnt 1674 in der ersten Kapelle des linken Seitenschiffes einen „neuerdings“ aufgehängten Gonfalone, auf beiden Seiten von Tintoretto bemalt, aber in ruinirtem Zustande. An der Vorderseite: der hl. Michael, in den Ecken die vier Evangelisten und unten einige Portraits. Ich finde sonst keine Angaben über diese nicht erhaltene Malerei.

Wie bekannt, ward Tintoretto in dieser seiner Lieblingskirche bestattet.

S. Maria del Rosario (Gesuati).

156. Christus am Kreuz und die trauernden Freunde. Am dritten Altar links. Schon von Borghini und Sansovino erwähnt. (Abb. 25 in meiner Mon.)

S. Maria della Salute.

157. Die Hochzeit zu Cana. In der Sacristei. (Abb. 20 meiner Mon.)

Das berühmte Gemälde ward 1561 von Tintoretto für die Kirche der Crociferi gemalt. Diese Brüderschaft ward 1657 aufgelöst; kurz vorher fanden Verhandlungen des Grossherzogs von Toscana, welche Paolo del Sera führte, bezüglich des Ankaufes mit dem Prior Barbaro statt. Letzterer verlangte 4000 Silberscudi, der Grossherzog wollte nur 1500 Piaster zahlen. Als dann das Kloster aufgehoben und eine Inventarisirung des Besitzes durch die Regierung vorgenommen ward, gab man von Florenz aus doch den Versuch, das Bild zu erhalten, nicht auf. „Der Nuntius Carlo Caraffa selbst legte ein Wort ein bei den Procuratoren von S. Marco, die Paolo del Sera auf 2500 Ducaten oder $1666^2/_3$ Piaster herunterbrachte. Aber der Patriotismus war bereits aufgestört; die Procuratoren Pesaro und Bragadin wollten bis zu 3000 Ducaten gehen; die Maler erhoben das Bild, es sei 10 000 werth; so kam auch dieses (wie die Tizian's) in die Salute.“ (Justi auf Grund der Correspondenz Paolo del Sera's im Archiv der Uffizien in Velasquez II, 160.) Das Gemälde, das die Bezeichnung trägt: J. Tintorettus f., wurde von Odoardo Fialeti (B. XVII, 2) und von J. Volpato für die Hamilton'sche Scola italica gestochen. (Füssli: Verzeichniss III, S. 90, Nr. 6.) Die Jahreszahl 1561 (auf dem Bilde?) wird, so viel ich sehe, zuerst in Zanotto's Guida angegeben.

S. Maria Zobenigo.

158. Christus erscheint den Heiligen Giustina und Francesco di Paola. Auf dem dritten Altare (der Duodos) links. Durch fleckigen Firniss beeinträchtigt. Zuerst von Borghini erwähnt.

159. 160. Zwei Gemälde, Innenseiten der alten Orgelflügel: Marcus und Johannes der Ev., Matthäus und Lucas auf Wolken. Im Chor. Zuerst von Sansovino und Borghini erwähnt. — An der Aussenseite der Flügel befand sich: die Bekehrung Saul's, noch vom Forestiere istruito 1819 an der Eingangswand, in Paoletti's Fiore 1839 nicht mehr genannt.

161. Maria mit dem Kinde. In der Decke der Cappella Molin eingelassen. Befand sich früher, zuerst von Boschini erwähnt, an der Decke der Orgelbrüstung beim Haupteingang. Uebermalt, daher schwer zu beurtheilen.

Moschini, der Forestiere istruito und Paoletti's Fiore erwähnen ausserdem eine Anbetung der Hirten (Art des Tintoretto) und die Ehebrecherin. Bilder, die Ende des XVIII. oder Anfang des XIX. Jahrhunderts offenbar von anderswoher in die Kirche gebracht worden sind, und die dann später wieder verschwinden, denn Zanotto's Guida 1856 führt sie nicht mehr an.

S. Marziale (oder Marciliano).

162. Der hl. Marcilianus und die Hhl. Petrus und Paulus auf Wolken. Auf dem zweiten Altar rechts. (Abb. 57 in meiner Mon.) Zuerst von Sansovino und Borghini erwähnt. Zanetti sagt, das Gemälde

sei von Pietro Pianella, der von 1543 bis 1567 Rector der Kirche war, bestellt worden. Stich in Zanetti's Pitt. Ven.

S. Moisé.

163. Die Fusswaschung. Grosses Gemälde, zu den ausserordentlichsten gehörig, aber in der dunklen Kapelle links vom Chor kaum zu sehen und zudem ganz unter trübem Firniss verborgen. Offenbar das Gemälde, das Sansovino ohne nähere Angabe des Gegenstandes erwähnt dann von Borghini angeführt.

Ein Altarbild der Maria mit dem Kinde, das sich zuerst bei Ridolfi verzeichnet findet und noch 1856 (Zanotto) zu sehen war, ist seitdem verschwunden.

S. Pietro in Castello.

164. Das Paradies. Mosaik in der Cappella Ognissanti. Boschini als der Erste giebt an, es sei von Erminio Zuccato nach einem Carton Tintoretto's ausgeführt worden. Bez. Erminius Zucati 1570.

S. Polo.

165. Das Abendmahl. Im rechten Seitenschiff an der Eingangswand. Ausserordentliche Schöpfung, der Composition und der Farbe nach gleich bedeutend. Zuerst von Borghini, dann von Ridolfi erwähnt.

166. Die Himmelfahrt der Maria. Unter den Aposteln Heilige (eine Königin, Veronika, Lorenzo Giustiniani). Auf Altar im linken Seitenschiff. Bez. Jacobus Tetoretus (sic) faciebat. Zu seinen früheren Werken gehörig. Zuerst von Borghini, dann von Ridolfi erwähnt.

Il Redentore.

167. Die Geisselung Christi. Am dritten Altar rechts. Ganz durch Uebermalung entstellt. Zuerst von Ridolfi erwähnt. Die Kirche wurde 1592 geweiht. Vermuthlich ist das Bild also zwischen 1592 und 1594 entstanden. Ebenso

168. Die Himmelfahrt Christi, die Apostel und die Heiligen Hieronymus, Franz, Ludwig und Antonius von Padua. Auf dem ersten Altare links. Ganz übermalt. Zuerst (ohne Angabe des Gegenstandes) von Ridolfi genannt, der angiebt, sie seien Beide auf Anordnung des Senates gemalt.

S. Rocco.

Wir betrachten zuerst die vier grossen Gemälde im Chor. Für zwei derselben erhält er 1567 Zahlung, und zwar, ein drittes Bild im Tympanon des Portals mit eingeschlossen: 135 Lire. (Giov. Prosdocimo Zabeo: Elogio di G. Robusti. Venedig 1814.) Es sind die zwei schon von Vasari gesehenen, die also 1566 ausgeführt waren. Vasari bezeichnet nur das eine näher: Rochus heilt Kranke, das sich rechts unten befindet. Zabeo sagt: jene 1567 bezahlten Gemälde hätten sich, das eine untere auf der Sacristeiseite, d. h. links, das andere rechts oben befunden. Das stimmt

also nicht mit Vasari's Angabe. Die anderen zwei Gemälde wären (nach Zabeo) auf Grund des am 27. November 1577 abgeschlossenen Abkommens mit der Scuola di San Rocco nach 1577 entstanden und vor 1584, da sie Borghini erwähnt. Alle Bilder, von denen Ridolfi meint, ihnen gegenüber wenigstens müsse jeder Tadel schweigen, sind später derart übermalt worden, dass man Tintoretto ausser der Composition nach nicht mehr in ihnen erkennt.

169. Der hl. Rochus segnet die wilden Thiere. Rechts oben.

170. Rochus heilt Kranke im Hospital. Rechts unten.

171. Die Gefangennahme des hl. Rochus. Links oben. Von Ridolfi fälschlich Bekehrung Saul's genannt.

172. Der hl. Rochus im Gefängniss. Vor 1567, wohl 1566 gemalt.

Ferner befinden sich noch folgende Bilder in der Kirche:

173. Christus heilt den Gichtbrüchigen. An der rechten Wand. Auch dies Bild hat sehr gelitten, wenn es auch nicht so vollständig übermalt worden ist. Die Zahlungen dafür im Jahre 1559 sind urkundlich beglaubigt. Schon von Vasari erwähnt. Von Gottfried Senter im XVIII. Jahrhundert gestochen. (Andresen: Handbuch.)

174. 175. Bilder, einst an der alten Orgel: die Verkündigung und der hl. Rochus vom Papste gesegnet. Beide übermalt. Zuerst von Ridolfi genannt.

Jene Malerei im Tympanon der Thüre ist nicht erhalten.

S. Sebastiano.

176. Die eherne Schlange. In zwei neben einem Fenster in der Sacristei befindlichen schmalen kleinen Bildern, auf dem einen Moses, auf dem anderen die eherne Schlange. Merkwürdiger Weise erwähnt Vasari sie und sagt, Tintoretto habe sie „a concorrenza di Paolo da Verona“ gemalt, und Natalino habe dann die Arbeit fortgesetzt. Auch Borghini führt sie an. Sie sind heute übermalt und zerstört.

S. Silvestro.

177. Die Taufe Christi. Am ersten Altare rechts. Zuerst von Borghini genannt. Ist eine Veränderung im Format des Bildes später vorgenommen und Leinwand angesetzt worden?

S. Simeone grande.

178. Das Abendmahl. Im linken Seitenschiff an der Wand. Dies wundervolle, noch der früheren Periode angehörige Werk, das, wenn auch an dunkler Stelle aufgehängt, doch in Folge besserer Erhaltung einen seltenen Eindruck hervorbringt, wird zuerst von Borghini genannt. Martinioni sagt, es befände sich: „sul banco della scuola del Sagramento.

Ein von Ridolfi erwähntes „Gebet in Gethsemane» war noch 1819 (Forestiere istruito) in der Kirche. Zanotto 1856 erwähnt es nicht mehr.

S. Stefano.

Hier in der Sacristei befinden sich jetzt die für S. Margherita gemalten Bilder. (Zanotto: Guida, bezüglich des Abendmahles.)

179. Das Abendmahl. Von Sansovino genannt.

180. Die Fusswaschung. Von Sansovino, aber nicht von Ridolfi und Boschini erwähnt, die von einem Gemälde in zwei Abtheilungen sprechen: Abendmahl und Gebet in Gethsemane. (Fulin-Molmenti sagen fälschlich: Auferstehung.)

181. Das Gebet in Gethsemane. Von Allen angeführt. (Sansovino sagt irrthümlich: adorazione.)

Grossartige Schöpfungen der späteren Zeit des Meisters.

S. Trovaso. (Ss. Gervasio e Protasio.)

182. Das Abendmahl. In der Kapelle am linken Querschiff. Seit Borghini von Allen erwähnt. Wohlerhalten. Von Aegid. Sadeler und Andrea Zucchi (XVIII. Jahrh. Samml. Lovisa) gestochen. (Abb. 88 in meiner Mon.)

183. Die Fusswaschung. Ebenda. Seit Borghini erwähnt. Von Andrea Zucchi für die Raccolta Lovisa gestochen.

184. Die Versuchung des hl. Antonius. Auf dem Altar des Antonio Milledonne, links vom Chor. Der Altar ist bezeichnet mit: Ant. Milledonii aere und vor dem Altar die Grabplatte: sepulchrum Ant. Milledonii 1577. — Schon von Borghini erwähnt. Gestochen 1582 von Agostino Carracci, auch von Aegidius Sadeler. (Abb. 56 in meiner Mon.)

185. (186.) Die Vertreibung Joachim's aus dem Tempel und die Anbetung der drei Könige. Diese zwei sehr grossen Gemälde an den Chorwänden stammen aus S. Maria maggiore, wo sie Ridolfi und die Späteren, zuletzt Zanetti 1792, erwähnen. Es befand sich dort aber noch ein drittes: ein Sposalizio. Später gelangten sie in das Depot der Akademie und wurden 1857 S. Trovaso übergeben. (C. Piucco: Quadri di Tint. a. S. Trovaso in L'arte I, 48.) Ridolfi sagt: die Gemälde, und zwar die Vertreibung und das Sposalizio, aus der letzten Zeit des Meisters, seien nicht ganz vollendet gewesen. Die Anbetung schreibt er Domenico zu. Boschini und die folgenden geben sie Jacopo. Mir scheint der Entwurf zu Beiden von Jacopo, die Ausführung zum grossen Theil von Domenico.

Die zwei von Boschini in der Sacristei verzeichneten Bilder: die Heiligen Johannes und Magdalena, sind nicht von dem Meister.

S. Zaccaria.

187. Die Geburt Johannes' des Täufers. Früher hinten im Chor, wo das Bild von Sansovino und Borghini gesehen wurde. Jetzt in der grossen Cappella di S. Atanasio am rechten Seitenschiff. Gestochen von Frederic Hortemels. (Andresen: Handbuch.)

Wir fügen hinzu:

Murano. S. Pietro.

188. Die Taufe Christi. Reiche Composition. War ursprünglich

in S. Giovanni, wo es von Ridolfi angeführt wird. Der späteren Zeit angehörig und vermuthlich unter Mitwirkung Domenico's ausgeführt.

II. Dereinst in Kirchen befindliche Bilder.

Der grossen Anzahl noch heute in den Kirchen Venedig's erhaltener Werke Tintoretto's gegenüber ist eine nicht minder grosse von solchen, die von ihrem einstigen Aufbewahrungsort entführt worden sind, zu verzeichnen. Verschiedene sind schon gelegentlich genannt worden. Der gesammten Uebersicht wegen und um spätere Bestimmungen der Herkunft einzelner Gemälde zu erleichtern, sei im Folgenden die Liste aufgestellt. Die mit einem Sternchen versehenen Bilder sind heute an anderem Orte sicher nachzuweisen. Manche andere werden später in Betracht gezogen werden.

S. Angelo. Die Cronaca, aber nur diese, nennt 1793 in der Sacristei einen Gottvater. Die Kirche ward 1810 säcularisirt. — Ein „Gottvater mit Engeln" kam aus den Depots der Berliner Galerie (Samml. Solly) in den Kunstverein zu Königsberg.

S. Andrea della Certosa. Der hl. Giosafat und zwei schwebende Engel. Nur von Boschini erwähnt, über der Thür zum Klosterhof.

S. Anna. *Die Tiburtinische Sibylle und Augustus, mit einem Portrait. Zuerst von Borghini erwähnt. Ridolfi sagt: „jetzt auf den Altar der benachbarten Scola gebracht". Offenbar, weil im Jahre 1634 der Neubau der Kirche unternommen ward, dessen Weihe 1658 vorgenommen ward. (Martinioni.) Das Bild ist nicht mehr in die Kirche zurückgekehrt, da es von Martinioni und Boschini, wie den Späteren nicht genannt wird. Es gehörte zu den Jugendarbeiten. — In einem Briefe Mariette's an den Cav. Gabburri in Florenz wird ein Stich des Padre Giovanni Antonio Lorenzini (1665—1740) nach Tintoretto's Sibylle erwähnt (Bottari II, 253.) Da nun Lorenzini die Bilder der Sammlung des Grossherzogs von Toscana (1699) gestochen, so möchte ich es nicht für unmöglich halten, dass es sich um das im Pitti (Nr. 257) befindliche Bild: „die Tiburtinische Sibylle und Augustus" handle, das dem Bordone zugeschrieben ist, vielmehr aber den Stil Bonifazio's I zeigt. — Sonst finde ich nämlich nirgends eine solche Darstellung von Tintoretto, sei es in öffentlichen Sammlungen oder in Privatbesitz verzeichnet. — Hat auch hier wie bei der Hochzeit von Cana Paolo del Sera den Vermittler beim Kaufe gespielt?

*Gestickter Altarvorsatz: Copie der Kreuzigung in der Scuola di S. Rocco. Von Tintoretto's Töchtern Ottavia und Perina, die beide Nonnen in S. Anna waren, ausgeführt (Boschini). Befindet sich jetzt in dem K. K. Hofmuseum zu Wien. Die Stickerei ist 1609 datirt (erwähnt auch von Ilg: Repert. für K., IV, 200).

St. Apostoli. Sieben Geschichten der Apostel über dem Gesims, von Domenico Tintoretto. Martinioni behauptet, einige seien von Jacopo gezeichnet und begonnen, aber nach dessen Tode von Domenico vollendet worden. Boschini weiss davon nichts, sondern giebt sie dem

Domenico. — Sie waren bis zum Ende des XVIII. Jahrhunderts in der Kirche.

S. Benedetto. Madonna mit Heiligen. Hochaltarbild. Von Sansovino und Borghini erwähnt. Ridolfi: Jugendarbeit. Als die Kirche im Anfang des XVII. Jahrhunderts umgebaut wurde, kam dieses, wie das folgende Bild aus derselben fort (Ridolfi). Ich vermag es nicht nachzuweisen. Unter den Heiligen muss wohl der hl. Benedict sich befunden haben.

Die Geburt Christi. Gleichfalls von Borghini und Sansovino erwähnt. Letzterer sagt, dass es sich in der Kapelle Contarini, die 1520 von Domenico Contarini gestiftet und 1572 von Angelo Contarini wiederhergestellt und „ausgeschmückt" wurde, befand. Vermuthlich dürfte das Bild also 1572 entstanden sein. Nicht mit Bestimmtheit jetzt mehr nachzuweisen. Von den vorschiedenen, diesen Gegenstand behandelnden Bildern wird später die Rede sein.

Die Verkündigung und die Samariterin am Brunnen. Diese Bilder, von Borghini genannt, blieben länger in der Kirche. Auch zu Boschini's Zeit waren sie dort, Correr erwähnt sie noch 1749, dann aber sind auch sie verschwunden.

S. Cassiano. Die Hhl. Cassianus und Caecilie. Von der Orgel. Siehe oben unter Nr. 94. Noch von Zanetti erwähnt.

S. Cosmo e Damiano. *Die Madonna mit den Heiligen. Jetzt in der Akademie zu Venedig. S. unsere Nr. 9.

Christus am Kreuz, Maria, Johannes und Magdalena zu Füssen des Kreuzes. Zuerst von Ridolfi, zuletzt in Cronaca 1793 angeführt.

S. Croce. Der todte Christus von einem Engel gehalten, dabei die hl. Katharina und das Portrait Sixtus V. Gemälde des Hauptaltares. Boschini erwähnt es auf dem Altar der hl. Chiara (und sagt blos: Papst, ohne Namenangabe). Sixtus V regierte von 1585 bis 1590. 1590 ward die Kirche erneuert, damals oder etwas später wohl auch das Bild bei Tintoretto bestellt. Noch 1793 wird es dort erwähnt (Cronaca). 1810 ward die Kirche niedergerissen. — Wohin ist es gelangt?

Eine Copie der Auffindung des Kreuzes (S. Mater domini) wird von Boschini erwähnt. S. unsere Nr. 144.

Crociferi, S. Maria. Hier befanden sich die *Himmelfahrt der Maria, und die *Darstellung im Tempel, jetzt in Gesuiti, (s. unsere Nr. 142, 143) sowie im Refectorium *die Hochzeit von Cana, jetzt in der Salute, s. Nr. 157.

S. Daniele. Disputation der hl. Katharina. Von Sansovino bis auf Zanetti erwähnt.

Chiesa delle Desmesse in Murano. Darstellung im Tempel und die Ehebrecherin. Ausserdem eine Anbetung der drei Könige, eine Fälschung nach Tintoretto (quadro posticcio). Von Boschini alle drei erwähnt. Kam die Ehebrecherin vielleicht (Anfang des XIX. Jahrhunderts) für einige Zeit nach S. Maria Zobenigo, s. diese?

S. Felice. Madonna mit den Heiligen Rochus, Paulus, Nicclaus, Andreas und Bernhardin. Vergl. unsere Nr. 103. Ebenso: Abendmahl und Gebet in Gethsemane, endlich Verkündigung (in Lunette). Bis in den Anfang des XIX. Jahrhunderts dort vorhanden.

S. Francesco della Vigna. Die Grablegung. Von Vasari und Sansovino in der Capp. Bassi erwähnt. Ridolfi beschreibt es: Nicodemus und Joseph hielten liebevoll den Leichnam, dabei Diener mit Lichtern, welche die Abenddämmerung erhellten; die Jungfrau in Ohnmacht. Zu Ridolfi's Zeiten aber hatte schon eine verbrecherische Hand das Bild aus dem Rahmen geschnitten, und nur ein Engel, die Dornenkrone haltend, war oben übrig geblieben. Auch Martinioni berichtet von dem Diebstahl. — Bekannt ist uns das Werk durch einen 1594 gefertigten Stich von Jac. Matham. Auch Cornelis Vischer stach es. (Wussin 105.) Sollte letztere Thatsache auf die Spur führen, wohin das geraubte Bild zunächst gelangte? Erhalten sind meines Wissens nach nur zwei Gemälde mit der Grablegung, das eine in Burleighhouse, das andere im Escorial.

Wenn Borghini von einem „Christus am Kreuz und Magdálena" in S. Francesco spricht, so muss dies wohl auf einem Irrthum beruhen. Vermuthlich meint er das Bild in S. Cosmo in Giudecca, s. oben.

S. Geminiano. Ein Engel zeigt der hl. Katharina, die von zwei kleinen Engeln gehalten wird, das Rad. In dieser Kirche befand sich das Grabmal des Tommaso da Ravenna, desselben, der Tintoretto den Auftrag auf die Gemälde der Scuola di S. Marco gegeben. Da ist es wahrscheinlich, dass er der Stifter auch dieses Werkes gewesen sei. Freilich, auch der Procurator Melchiore Michiel, dessen Bildniss wir in der Akademie kennen gelernt haben (s. unsere Nr. 22), errichtete sich schon bei Lebzeiten, nämlich 1570, hier sein Grabmal. — Uebrigens wurde der Neubau der Kirche 1557 beendigt. — Das Gemälde wird schon von Sansovino und Borghini erwähnt und blieb in der Kirche, bis sie 1810 niedergerissen wurde, um dem Bau des Palazzo reale Platz zu machen.

S. Giorgio. Portrait eines Astrologen in berretta, auf einem Tischchen eine Sphäre. War in der Libreria nach Ridolfi. S. oben unter Nr. 112.

S. Giovanni in Murano. Hier befand sich früher die *Taufe Christi, jetzt in S. Pietro, s. Nr. 188.

S. Giovanni e Paolo. In der Cappella del Rosario, die zum Andenken der Schlacht bei Lepanto (1571) 1582 errichtet und ausgeschmückt ward und 1867 abbrannte, befanden sich fünf Gemälde: 1. Mittelbild der Decke: die Madonna vertheilt Kränze an San Domenico und S. Catharina, S. Giustina und viele andere Heilige und Engel; dem Acte wohnen unten die vornehmsten Fürsten der Christenheit bei. Auch sich selbst hatte Tintoretto dargestellt. 2. und 3. längliche Deckenfelder daneben mit Rosen streuenden Engeln. 4. an der Wand gegenüber dem Altare: Christus am Kreuz, die Marien, Magdalena das Kreuz umschlingend

und viele Heilige, die den Gräbern entsteigen. 5. Der Sieg bei Lepanto. Zahlreiche Schiffe und Figuren; in der Höhe erscheinen Maria und Justina als Helferinnen der Christen. Nach Ridolfi und Martinioni war dies Bild von Jacopo. Boschini schreibt es dem Domenico zu.

Ferner erwähnen Ridolfi, Boschini und Martinioni zu Füssen des grossen Crucifixes im Mittelschiff drei kleine Bilder auf einer Tafel: Kain's Brudermord, Opfer Isaac's und die Eherne Schlange (letzteres auch von Borghini genannt). Noch in der Cronaca 1793 werden sie genannt.

Im Capitel erwähnt Ridolfi (bloss er) einen hl. Georg, der den Drachen tödtet, der früher dort war: ma avvenne che ritornandosene il Santo in Cappadoccia vi lasciò la copia di se stesso. Das ist zweifellos so zu verstehen, dass das Original verkauft wurde und an seine Stelle eine Copie kam. — Einige Figürchen seien am Giebel des Altars noch zu sehen.

Ebendort im Capitel führt Boschini einen Auferstehenden Christus und eine Verkündigung an: das sind offenbar jene kleinen Figuren.

Endlich nennt Boschini ein Papstportrait, das Benedict XI darstellen solle, in der Scuola vor dem Capitel.

Ein Zeitlang, im XIX. Jahrhundert, befanden sich, wie wir gesehen haben, die Kreuzigung (unsere Nr. 5) und die Madonna mit den drei Tesorieri (unsere Nr. 10), die jetzt in der Akademie sind, in S. Giovanni e Paolo.

S. Girolamo. Hier erwähnten schon Sansovino und Borghini eine hl. Dreieinigkeit (Gottvater, Christus am Kreuze haltend) mit dem Heiligen Adriano und den knieenden Francesco und Antonio. Boschini nennt es: opera veramente di tutta rarità. Der for. illum. (1773) und die Folgenden führen das Bild nicht mehr an. Sollte das bedeutende Gemälde der Turiner Pinakothek, die Dreieinigkeit darstellend, ein Bruchstück dieses Werkes sein? Eine früher dem Moretto zugeschriebene, von Bode: Richtung des Tintoretto genannte Darstellung der Schweriner Galerie (93) stimmt nicht mit der Beschreibung. — In Glasgow befindet sich eine Trinität mit Aposteln und Frauen darunter.

Incurabili. Hier befand sich die hl. *Ursula, jetzt in S. Lazaro dei Mendicanti, s. unsere Nr. 114.

S. Leone. Sansovino erwähnt hier einen hl. Michael (nicht bei Ridolfi), der schon von Martinioni als nicht mehr vorhanden bezeichnet wird. Sollte es der Gonfalone sein, den Boschini in Mad. dell' orto sah? Oder das Gemälde in Dresden Nr. 266: Michael's Kampf mit dem Drachen?

S. Margherita. Hier befanden sich das *Abendmahl, die *Fusswaschung, das *Gebet in Gethsemane, jetzt in S. Stefano. S. unsere Nr. 179—181.

S. Maria Magdalena. Der frühen Jugendzeit weist Ridolfi zwei

schon von Sansovino und Borghini genannte Bilder zu: 1. *Magdalena's Bekehrung durch Christi Predigt. Grosses Bild auf dem Hochaltar, sagt Boschini. Correr schreibt es (XII, 120) dem Domenico zu. Zanetti erwähnt es nicht mehr. Es muss kurz vor 1792 fortgekommen sein. Ebenso 2. *Die letzte Communion der heiligen Magdalena durch den hl. Maximin. Ein Diener mit Fackel hält knieend die Heilige in schöner Bewegung. Einige Portraits von Priestern sind angebracht. Boschini sagt: die gen Himmel fahrende Seele oben sei von Domenico hinzugefügt. — Es sind offenbar die beiden jetzt im Escorial befindlichen Bilder.

Die Orgelflügel: aussen: Christus erscheint Magdalena und innen: die Verkündigung, nach Ridolfi, der zuerst sie nennt, späte Werke. Gleichfalls im XVIII. Jahrhundert verschwunden.

Eine Madonna mit zwei Engeln weist Boschini der Schule des Meisters zu.

S. Marcuola. Hier befand sich (Martinioni, Boschini) eine hl. *Helena, jetzt in der Brera Nr. 230, und die *Fusswaschung, jetzt im Escorial.

S. Maria della Fava (oder Consolazione). Nur von Boschini erwähnt: Mariä Tempelgang und eine Geschichte aus dem alten Testament.

S. Maria Formosa. Boschini zuerst führt eine Himmelfahrt der Maria (blos die Madonna mit Engeln) auf dem Hochaltar an; Zanetti verzeichnet sie auf dem Altar gegenüber der hl. Barbara. Um 1800 muss sie fortgekommen sein, da sie später nicht mehr genannt wird.

S. Maria dell' Orto. Hier befand sich ausser den erhaltenen Bildern eine Zeit lang ein Gonfalone mit hl. Michael, s. unter No. 155. Sollte es der von Sansovino in S. Leone erwähnte Michael sein? Vergl. S. Leone. An der Decke des Chores und jener einer Kapelle links waren in Fresco musicirende Engel. S. Nr. 151. Endlich kleine Bilder an der Orgel: darunter die eherne Schlange, s. unter Nr. 154.

S. Maria della Carità. Ueber der Eingangsthür befand sich, schon von Vasari erwähnt, eine *Kreuzabnahme mit den weinenden Marien und einigen Bischöfen zur Seite. Christus war „so edel und zart dargestellt, dass man den Hauch der Göttlichkeit spürte“, sagt Ridolfi und fährt fort: „aber man kann mit dem Engel von diesem Bilde jetzt sagen: es ist auferstanden und nicht mehr hier.“ Ich glaube, es in dem Gemälde der Theatinerkirche zu München wiedererkennen zu dürfen.

S. Maria di Grazia (Isola). Die Orgelflügel. Aussen die Verkündigung, innen (der auferstandene Christus nach Ridolfi) der hl. Augustin (nach Boschini) und der hl. Hieronymus im Gebet. Noch die Cronaca erwähnt sie, Zanetti nicht. 1810 wurde die Kirche niedergerissen.

Im Refectorium führt Boschini eine Madonna mit dem hl.

Augustin, der den Stifter empfiehlt, und Katharina, an: „eines der frühesten Werke Tintoretto's."

S. Maria Maggiore. Die beiden früher hier befindlichen Bilder: *Vertreibung Joachim's aus dem Tempel und *Anbetung der Könige sind jetzt in S. Trovaso. S. unsere Nr. 185, 186.

Wohin die Verlobung Mariä gelangte, ist unbekannt.

S. Maria dei Servi. Die Orgelthüren: innen die Verkündigung, aussen die Heiligen Augustinus und Paulus. Zuerst von Vasari, dann von Sansovino und Boschini und Folgenden bis auf Zanetti erwähnt, als Jugendarbeiten des Meisters. Unter der Orgel war in Fresco Kain's Brudermord und Gottvater mit Kain sprechend (Boschini) gemalt.

Zu Seiten eines Altares gegenüber: auch al fresco die Figuren der Verkündigung (Ridolfi, Martinioni, Boschini).

In der Sacristei: al fresco Madonna und ein Servit (schon zu Boschini's Zeit nur noch der Servit zu sehen). Ueber einer Treppe des Klosters gleichfalls eine Madonna al fresco mit Servit, auch frühes Werk (Boschini). Die Kirche wurde 1813 niedergerissen.

S. Maria dell' Umiltà. *Beweinung Christi. Jetzt in der Akademie. S. unsere Nr. 6. Die Kirche, 1615 von Benedictinerinnen bezogen, wurde 1824 demolirt. Boschini erwähnt es zuerst.

S. Maria Zobenigo. Hier war die Bekehrung Saul's, s. unter Nr. 159, 160, und eine Zeit lang in der ersten Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts eine Anbetung der Hirten und eine Ehebrecherin, s. Nr. 161. Ist letztere etwa die früher in der Chiesa delle Desmesse befindliche?.

S. Martino in Murano. Die Hochaltartafel: der hl. Martin zu Pferde, dem Bettler das Gewand reichend. Wie es scheint, waren noch andere Heilige dargestellt. Boschini sagt: das Bild war von Tintoretto, wurde aber von Palma giovine restaurirt; nur ein Bischof und der Bettler zeigten noch Tintoretto's Stil. Ridolfi schrieb es dem Malombra zu. Zanetti, welcher die Ansicht Boschini's theilt, nennt es noch; dann, als die Kirche niedergerissen wurde, verlor es sich.

S. Moisè. Eine kleine Madonna, genannt delle Grazie, in Wolken sitzend. Zuerst von Ridolfi erwähnt. Befand sich noch 1856 in der Kapelle rechts vom Chor auf Altar (Zanotto). S. unter Nr. 163.

S. Samuele. Boschini und später noch die Cronaca erwähnen einen Christus zwischen Maria und Johannes, die Cartonmalerei für das Mosaik in S. Marco s. Nr. 139.

S. Severo. *Die Kreuzigung, von Sansovino und Borghini erwähnt. Letzterer sagt: 16 Fuss hoch, 10 breit. Figuren überlebensgross. Ridolfi: lange Tela, viele Figuren, nach ihrer Thätigkeit gruppirt. Gruppe der Frauen, die würfelnden Soldaten; zartes und sanftes Colorit, frühes Werk. For. ill. sagt: einige hielten es für Lazaro Bastiani. Noch Zanetti erwähnt es. 1808 wurde die Kirche geschlossen, 1829 niedergerissen. — Nun taucht in der kurz vor 1815 errichteten und ausgeschmückten Scuola del

Rosario nahe bei S. Giovanni e Paolo eine figurenreiche Kreuzigung Tintoretto's auf (Moschini), die später nach S. Giov. e Paolo kam und von dort in die Akademie, s. unsere Nr. 5. Ich vermuthe nun, obgleich Borghini's Angaben nicht passen, dass das Bild der Akademie das aus S. Severo ist. — Borghini's Beschreibung würde auf das Riesenbild in Schleissheim passen. Auf diesem sind aber nicht die würfelnden Soldaten, und an Bastiani würde man hier niemals denken können, wohl aber eher bei dem der Akademie. Borghini hat da wohl eine Verwechslung gemacht.

S. Silvestro. Ein Gebet in Gethsemane. Von Ridolfi an bis auf den Forestiere istruito 1819 erwähnt. Bei der 1838 vorgenommenen Restaurirung wurde das Bild entfernt (Zanotto).

S. Spirito santo. Eine kleine Tafel: die Anbetung der Könige wird von Borghini, Ridolfi, Boschini und zuletzt von Zanetti erwähnt. Es war ein Jugendwerk. Um 1800 ist es aus der Kirche fortgekommen. Boschini, aber er allein, führt eine von Tintoretto gemalte Einrahmung eines Madonnenbildes mit zwei eine Krone haltenden Engeln und den Heiligen Hieronymus, Sebastian (Beide in Wolken), Johannes Ev. und Augustin (unten) an.

S. Stin. (S. Stefano prete.) *Die Himmelfahrt der Maria, jetzt in der Akademie, s. unsere Nr. 8.

S. Trinità. 5 Bilder: *Der Sündenfall und der *Brudermord (jetzt Akademie, s. unsere Nr. 1 und 2), das *Verbot des Apfelgenusses oder Gottvater wirft Adam und Eva den Sündenfall vor (noch jetzt, wie ich mich inzwischen überzeugt, bei der Gräfin Giula Schiavoni-Sernagiotto), Schöpfung der Welt und Schöpfung Adam's und Eva's. Wohin diese Beiden 1798 gelangten, vermag ich nicht zu sagen. (S. unsere Nr. 1 und 2).

Boschini und die Cronaca geben ausserdem: die vier Evangelisten, zwei Apostel, die zwei Figuren der Verkündigung und ein kleines Bild der Dreieinigkeit an, also im Ganzen 13 Gemälde. Es wäre möglich, dass die Trinität in dem Bilde der Turiner Galerie wiederzuerkennen ist.

Wir fügen hinzu

Chioggia. S. Domenico. Hier befand sich nach Ridolfi ein Gemälde: der Gekreuzigte spricht mit Thomas von Aquino.

Mirano im Treviso'schen Gebiete. In der Pfarrkirche: ein hl. Hieronymus meditirend im Gebüsch. (Federici: Memorie Trevigiane 1803 II, 54.) Ein solches Bild in der Wiener k. k. Galerie, aber schon 1781 dort im Mechel'schen Kataloge erwähnt. — Befindet sich das Gemälde noch in Mirano?

Crespan im Trevigianoschen. Im Oratorio Manfrotto: eine Himmelfahrt der Maria. Angeblich hätte Tizian den Gottvater hinzugefügt. (Federici: Mem. Trev. II, 54).

Damit dürften alle Bilder Tintoretto's, die in venezianischen Kirchen waren und sind, genannt sein. Freilich findet man in einzelnen Guiden

noch dies oder jenes als sein Werk angeführt. Nur ein einziges sei erwähnt. In dem Werke: Venezia e le sue Lagune (1847) II, 2. S. 331 ist in S. Geremia eine Tavola di S. Bartolommeo verzeichnet, die als Geschenk Giov. Maria Sasso's in die Kirche kam. Ich finde sie nirgends sonst angeführt, ja überhaupt kein Werk Jacopo's, das damit identificirt werden könnte. Die Nachprüfung in den anderen Fällen aber ergab, dass Domenico, nicht Jacopo der Verfertiger gewesen. Es erschien mir daher überflüssig, diese Bilder noch weiter zu besprechen. Freilich bleibt die Möglichkeit nicht ausgeschlossen, dass nicht doch irgendwo in einer Kirche sich noch ein Werk vorfindet, das sowohl den neueren Guiden, als mir entgangen wäre.

(Fortsetzung folgt).

Das Motiv der vier Kirchenväter bei Michael Pacher.

Von **Heinrich Röttinger**.

Jede der vier Nischen des Welsberger Bildstockes[1]) bot der Bemalung vier Mauerflächen: die Rückwand, zwei Seitenwände und die Wölbungsfläche. Jede Wand wird von gemalten Leisten umschlossen und so von der anstossenden getrennt, die Wölbungsfläche ausserdem durch eine durch den Scheitel der Wölbung gehende Leiste getheilt. Jede linke Hälfte (im heraldischen Sinne wie fortan) nimmt ein Evangelistensymbol, jede rechte ein lateinischer Kirchenvater ein.

Das Motiv der vier Kirchenväter spielt in den erhaltenen Schöpfungen der Pacher'schen Werkstätte eine hervorragende Rolle. In den Welsberger Vätern ist uns seine älteste Fassung überliefert. Die Väter an der Aussenseite der Predellenflügel des St. Wolfganger Altares schliessen sich zeitlich an. Sie geben uns eine Vorstellung von den Anfängen, aus welchen die grossartigen Gestalten des Kirchenväteraltares erwuchsen, in dessen Besitz sich die Galerieen von Augsburg und München theilen. Die Wiederholung dieses Werkes im Ferdinandeum in Innsbruck macht den Beschluss. In der Zeitschrift des genannten Institutes (3. Folge, Heft 36, S. 546 ff.) führte Hans Semper eine fünfte Gestaltung des Motives in den Fresken des Sacristeigewölbes der Klosterkirche Neustift bei Brixen in die Literatur ein. Da ich diese Fassung zur Zeit nicht kenne, bleibt sie im Folgenden unberührt.

Nach Bestimmung und Auffassung sind die Darstellungen der Wölbungen des Welsberger Stockes von denen der Verticalwände scharf geschieden. Diese haben ohne weiteren Bezug zum Raume der Nische jede ihren eigenen Gesichtspunkt; sie würden ausserhalb der Nische dieselbe Wirkung thun wie innerhalb. Sie sind Flächenschmuck, die Leisten, die

---

[1]) Vgl. seine eingehende Beschreibung bei Dahlke, Rep. VIII, 52 ff. Von den daselbst erwähnten Nachzeichnungen waren mir zwölf Blätter von der Hand Blachfellner's im Besitze des Innsbrucker Ferdinandeums zugänglich. Ausserdem benützte ich einige, vor der Restaurirung des Bildstockes von J. A. Knoll in Bruneck aufgenommene Photographieen aus den Sammlungen der K. K. Central-Commission in Wien. Beiden Instituten sage ich hiermit meinen Dank. Die hhl. Hieronymus und Gregor sind nach den Zeichnungen Blachfellner's im Rep. VIII 53 reproducirt.

sie umschliessen, Bilderrahmen. Die Bilder der Wölbungen hingegen stehen im engsten Bezuge zum Nischenraume. Ihr Gesichtspunkt ist nicht ein idealer wie der jeder einzelnen Verticalwand, sondern war durch die Höhe des Auges des vor der Nische stehenden Beschauers gegeben. Ihre Darstellungen erscheinen demnach in starken Untersichten, ausserhalb der Nische würden sie eigentlich unverständlich. Sie sind gegenüber dem Flächenschmucke der Verticalfresken Raumschmuck. Ihre Rahmen fungiren als Fensterrahmen, welche den Einblick in oberhalb und seitlich der Verticalwände gedachte Räume ermöglichen. Sie sollen eine höhere Illusion erwecken als die andern Bilder, zu denen sie in einem Verhältniss der Ueberordnung stehen, welches dadurch deutlich wird, dass Gewandstücke der Kirchenväter und des Matthaeusengels das Rahmenwerk überschneidend in die Bildflächen der Seitenwände hineinragen und kräftige Schlagschatten in diese Bildflächen werfen.

Die Kirchenväter sitzen in halblinks gewendeten gothischen Stühlen hinter Schreibpulten, von welchen zwei mit Fächern versehen sind, in denen Bücher liegen, Gregor und Ambrosius schreibend, Augustinus die Feder zuschneidend, Hieronymus die Spitze der seinen prüfend. Die Räume, in welchen sie sich befinden, sind durch Wände aus Quadern und Holzdecken gebildet: die Zelle des hl. Ambrosius weist eine Balkendecke auf, die des hl. Gregor ist mit einer Cassettendecke versehen, die Decken, unter denen Hieronymus und Augustinus sitzen, zeigen Tonnengewölbe mit starken Quergurten. Die Räume der Symbole entsprechen denen der Väter. Die Illusion, als befänden sich diese in einem Raume mit den Symbolen, ist nicht angestrebt oder wenigstens nicht erreicht.

Den Gedanken, durch die Rahmen der Bogenfelder über diesen gelegene Räume dem Blicke zugänglich zu machen, konnte nur ein Maler fassen, der sich im Besitze tüchtiger Kenntnisse in der Kunst der Perspective fühlte. Während die gleichzeitige oberdeutsche Kunst mit dem Probleme ringt, den aus normalem Gesichtspunkte gesehenen ebenen Boden glaubhaft zu verkürzen, versucht im abgelegenen Pusterthale ein Künstler mit vollem Erfolge, ganze Räume mit Mobiliar, Personen und complicirten Decken aus einem tief unter dem Bilde liegenden Gesichtspunkte zu geben. Aus der Lehre der Brixener Schule war Pacher dieses Können nicht erwachsen, es stammt vielmehr aus Padua.

Der Hinweis auf Padua ist, seit über Pacher geschrieben wird, stehend. Der Brixener Schule, welcher der Meister entstammt, haben starke oberitalienische Einflüsse ihre Eigenart gegeben. So wies die Tradition der Werkstätte schon den Lehrling nach dem Süden. Der Ruhm, den sich die Schule Squarcione's seit den fünfziger Jahren erworben hatte, gab dem wandernden Gesellen das Ziel. Pacher's Aufenthalt in Padua wurde bisher nur auf Grund allgemeiner Indicien erschlossen; nun soll sein Zusammenhang mit der Schule Squarcione's durch den Hinweis auf ein bestimmtes Vorbild erhärtet werden.

Das Vorbild der Väter Pacher's sind die vier Kirchenväter der Ere-

mitanikapelle, mit welchen wahrscheinlich Pizzolo die Wandflächen über den vier Apsisfenstern geschmückt hatte.[2]) Beachten wir zunächst ihr Verhältniss zu den Fresken der beiden Seitenwände der Kapelle. Während jede dieser Darstellungen (im Falle der untersten Reihe der Epistelseite zwei zusammen) ihren eigenen idealen Gesichtspunkt hat, sind die Kirchenväter aus einem Gesichtspunkte gegeben, der beiläufig dem des in der Mitte des Kapellenraumes stehenden Beschauers entspricht. Der kühne Versuch des jungen Mantegna, auch die Langhausfresken, soweit sie noch ausstanden, auf diesen Gesichtspunkt einzurichten, blieb auf das Fresco mit dem Zuge des Jacobus zur Richtstätte beschränkt. Die consequente Durchführung des Gedankens hätte schon die gegebene Uebereinanderstellung der drei Freskenreihen vereitelt.

Was die Kirchenväter selbst betrifft, so werden sie durch gemalte kreisrunde Mauerausschnitte sichtbar, welche den Einblick in vier ober und seitlich der Apsis gedachte Räume bieten. Die Wände der Zellen sind zumeist durch Repositorien verdeckt. In der Gestaltung ihrer Decken ist möglichste Abwechslung erstrebt. Die Zelle des hl. Augustinus zeigt eine Balkendecke, die des hl. Ambrosius ein durch flache vorgeblendete Cassetten geschmücktes Tonnengewölbe, die der hhl. Hieronymus und Gregor cassettirte Decken, durch Grösse und Tiefe der Cassetten von einander unterschieden. Die Einrichtung der Studirzimmer ist eine behagliche. Vornehmlich fesseln das Auge die mächtigen Schreibtische, hinter welchen die Väter bei ihrer Arbeit sitzen. Der hl. Augustinus betrachtet die Spitze (eigentlich den Bart) seiner Feder, die andern lesen. Rings umgiebt sie ihr gelehrter Apparat: aufgeschlagene Bücher liegen auf mannigfach gestalteten Lesepulten zur Benutzung bereit, andere erblickt man durch die geöffneten Thüren der weitläufigen, als Schränke dienenden Tische. Und das Alles ist di sotto in su gesehen unter genauester Beachtung der Perspective und mit deutlichem Behagen an der Lösung der kleinen Aufgaben, welche das Buch in verschiedenen Lagen, offen und geschlossen, stellte.

Die Gestalt des heiligen Schreibers war in den Schreibstuben der Miniatoren geschaffen und seit dem hl. Marcus des Codex Rossanensis in unzähligen Evangeliarien ausgebildet worden. In der Ausgestaltung dieser Figur konnte sich die Lust des Miniators an der Schilderung der Wirklichkeit ergehen. Die vertraute Schreibstube mit ihrem Hausrath, die alltäglichen Hantirungen des Schreibers, der die Spitze des Schreibrohres prüft oder zuschneidet, boten überall und jederzeit dieselben Motive und begünstigten die Entwickelung stehender Typen. Als solche hat sicher auch Pacher die Väter Pizzolo's begrüsst. Neu muss ihm jedoch die starke Untersicht gewesen sein, in der die Gestalten hoch oben an der Wand in plastischer Körperlichkeit sichtbar wurden, obschon der Gesichtspunkt für jeden der Kirchenväter in der Höhe des unteren Randes des Medaillons gelegen ist. Vor dem blendenden Geschick, mit dem diese vier Stücke

[2]) Crowe und Cavalcaselle, Gesch. der italien. Malerei. Deutsche Ausg. V 334 f. — Photographieen von Anderson 10434—7.

behandelt sind, tritt die weniger vordringliche perspectivische Kunst der Fresken Mantegna's zurück. Die Kirchenväter müssen auf Pacher einen überwältigenden Eindruck gemacht haben. Hat sich doch von ihnen selbst Mantegna zu der Figur des hl. Lucas auf dem Altaraufsatze der Brera inspiriren lassen.

Die oft beklagte Kleinlichkeit der Aufgaben, welche den deutschen Künstlern im Gegensatze zu den italienischen gestellt wurden, zwang Pacher, als er daran ging, die Anregung, die er von dem Wunderwerke der Eremitanikapelle empfangen, zu verwerthen, auf die weiten Wände eines monumentalen Innenraumes zu verzichten, und mit der ärmlichen Nische eines Bildstockes vorlieb zu nehmen. Dazu kam als weiteres Hemmniss einer vollen Wirkung das ablehnende Verhalten Pacher's gegen die architektonischen Formen der italienischen Renaissance. Statt seinen Freskencyclus einem grosszügigen Systeme von Pfeilern und Gebälken einzugliedern, begnügte er sich, ihn über das Gerüst eines einfachen Rahmenwerkes zu spannen. Mit diesem war ein architektonischer Gedanke, von dessen Verständlichkeit die Wirkung der in den Nischenraum blickenden Väter doch abhängig war, gar nicht zum Ausdrucke zu bringen. Deshalb reichte bei Pacher die Verkürzung der Väter allein noch nicht hin, im Beschauer die Illusion ihrer körperlichen Wirklichkeit gegenüber den Malereien der Verticalwände hervorzurufen. Dazu bedurfte es erst des Kunstgriffes, ihre Mantelenden den Rahmen der Bilder überschneiden zu lassen.

In den Einzelheiten folgt Pacher Pizzolo mit grösserem Erfolge. Von ihm übernahm er das Motiv der drei Deckenconstructionen, von denen er die Cassettendecke sicher erst in Italien kennen gelernt hatte. Und ist das Gestühl seiner Väter auch einfacher angelegt, Gelegenheit, die Künste der Verkürzung spielen zu lassen, boten ihre von der Seite gesehenen schiefen Pulte mit den Bücher bergenden Fächern mindestens ebenso wie die horizontalen, das Bild quer durchschneidenden Tische Pizzolo's.

Die Ueberlieferung der Welsberger Kirchenväter ist zu mangelhaft, als dass man an ihnen eine Beeinflussung Pacher's durch Pizzolo in der Formgebung des menschlichen Körpers aufzuzeigen vermöchte. Es kann aber nur als Beweis dafür gelten, dass Pacher sein Vorbild eingehend studirt und nachgezeichnet hatte (will man nicht eine zweite Reise nach Padua annehmen), wenn sich deutliche Spuren der Formensprache Pizzolo's noch an den 1489 bis 1490[3]) gemalten Augsburg-Münchener Kirchenvätern bemerkbar machen. Die bärtigen Typen hat sich Pacher nicht angeeignet. Aber mit dem hl. Gregor Pizzolo's zeigt der hl. Ambrosius des genannten Altares eine so überraschende Aehnlichkeit, dass man fast glauben könnte, zwei Porträts desselben Modells vor sich zu haben. Die längliche Form des Gesichtes, die langgestreckte, am Ende etwas ver-

[3]) C. Strompen, Der Kirchenväteraltar M. Pacher's in Augsburg und München. Rep. XVIII 114 ff. — Photographieen der Augsburger Tafeln von F. Höfle, der Münchener von Bruckmann.

stärkte und eckig schliessende Nase mit den nervösen Flügeln, der Schnitt des gekniffenen Mundes, das lange Kinn, die schweren Augenlider, die Form des Ohres, die Plastik der Falten auf der Stirn und um die Augen, die Modellirung des Kinnes und der Wangen, alle diese Einzelheiten decken sich auf beiden Darstellungen überraschend. Die anderen Väter Pacher's verbindet mit seinem Ambrosius mindestens eine starke Familienähnlichkeit. Das sind die für Pacher typischen Greisenköpfe, welche Hans Semper nicht ohne Grund so altflandrisch anmutheten, und die er nur bei Jan van Eyck und seinen Schülern wiederfinden zu können glaubte.[4]) Sie zeigen thatsächlich den Greisentypus Pizzolo's, durch das Medium der Individualität Pacher's in's Germanische gebrochen.

Semper wies für eine Reihe tirolischer Tafelbilder des XV. Jahrhunderts den Einfluss des Kupferstichwerkes Schongauer's nach.[5]) Vergleicht man die Maria Michael Pacher's auf der Geburt Christi des Wolfganger Altares[6]) mit dem Frauentypus, den Schongauer in seiner hl. Agnes B. 62, der Madonna B. 28, besonders aber in der Maria der Verkündigung B. 2 (sämmtlich nach Seidlitz Rep. VII, 176 ff. vor 1477 entstanden) ausgebildet hatte, so wird auch die Bekanntschaft Pacher's mit Schongauer wahrscheinlich. Auch in seiner Werkstätte wird man die Anregungen, die der reich entwickelte deutsche Kupferstich bot, nicht verschmäht haben. Insbesondere scheint der Maler der Wolfganglegende an der Aussenseite des Altares unbeschadet der gerade bei ihm unverhüllt zu Tage tretenden mantegnesken Einflüsse den im Werke des Meisters E. S. enthaltenen Motivenschatz sich zu Nutze gemacht zu haben. So steht z. B. der nicht gerade intelligente Typus des die Kirche erbauenden Wolfgang dem des Adam des Meisters E. S. B. 1 oder seinem Sebastian B. 75 sehr nahe: hier wie dort fällt die durch Stirn und Nase gegebene Linie in demselben spitzen Winkel gegen die Horizontale ab, wie die durch den wulstigen Mund und das stark abgeschnürte Kinn bestimmte. Die Form der Hände auf den Tafeln des Tirolers mit ihren langen, dürren, gegen die Spitze stärker werdenden Fingern und den klobigen Daumen stimmt mit der bei E. S. beliebten Form überein. Die eigenthümliche Gestaltung der von der Schmalseite gesehenen Hand mit den unruhig spielenden Fingern, wie sie der den Teufel gewahrende Jüngling auf der Predigt Wolfgang's aufweist, ist in den Händen der hhl. Frauen auf der

---

[4]) H. Semper, Die Brixner Malerschulen des XV. und XVI. Jhdts. und ihr Verhältniss zu M. Pacher. Innsbruck, 1891. (Sonder-Abdruck aus der Zeitschrift des Ferdinandeums. Dritte Folge, 35. Heft.) S. 46 ff.

[5]) H. Semper, Die Sammlung alttirolischer Tafelbilder zu Freising. München, 1896. (Sond.-Abdr. aus dem Oberbayer. Archiv, Bd. 49). S. 72 ff.

[6]) Photographieen des ganzen Altares (geschlossen und mit offenem zweiten und ersten Flügelpaare), der Geburt Christi und der vier Tafeln der Aussenseite sowie plastischer Details bei Höfle, das Architektonische bei Jobst und Leimer, Sammlung mittelalterlicher Kunstwerke aus Oesterreich. 2. Aufl. Wien, 1880. Blatt 20—37. Die Rückseite des Schreines Rep. VIII.

Heimsuchung B. 10 vorgebildet. Das hastige Ausschreiten mit gekreuzten Beinen desselben Jünglings kehrt bei E. S. des Oefteren wieder: B. 76, 83 (beim Apostel in der rechten unteren Ecke), Pass. II S. 59, Nr. 164 etc.[7])

Dass in der Werkstätte Pacher's Stiche des Meisters E. S. auflagen, dürfen wir somit voraussetzen. Denkt man sich nun die vier Bogenfelder des Welsberger Bildstockes in einem Ringe um einen imaginären Mittelpunkt gruppirt, so erhalten wir bis auf die bekanntlich wechselnde Zutheilung der Symbole an die Väter das Schema der berühmten Patene von 1466 des Meisters E. S., einer, wie aus der relativ erheblichen Anzahl der erhaltenen Exemplare[8]), unter denen sich einige von sehr abgedruckter Platte befinden, hervorgeht, weit verbreiteten Composition. Allerdings ist die Verbindung der apokalyptischen Lebewesen mit den Kirchenvätern altüberliefert, doch meist in der Weise vollzogen, dass jene diesen als Attribute beigesellt und untergeordnet sind. Für sich allein oder mit den Symbolen zu einzelnen Gruppen vereinigt, wollten sich die Kirchenväter dem langen und schmalen Streifen der durch die traditionelle Form des gemauerten Bildstockes gegebenen Nischenwölbung nicht einfügen. Sie an anderer Stelle der Nische zu verwenden, war aber nur dann möglich, entschloss sich Pacher, auf das Wesentliche in Pizzolo's Vorbild, die ihrer hohen Lage entsprechende Untersicht zu verzichten. So mag ihm die in der Patene durchgeführte Zerlegung jener Gruppen in zwei sich die Waage haltende Theile die Lösung der Frage an die Hand gegeben haben. Für die schmalen und hohen Felder der Wölbung war das Compositionsschema Pizzolo's, das in seiner Gegenüberstellung der verticalen Heiligengestalt und des horizontalen Tisches auf die Medaillonfassung berechnet ist, nicht geeignet. Die wesentlich verticale Gliederung des gothischen Gestühles der Patene kam Pacher's Intentionen

---

[7]) Ein Vergleich der Tafeln der Wolfganglegende mit den Heiligengestalten des Welsberger Stockes lehrt, dass beide Cyclen von derselben Hand herrühren. Der mauernde Wolfgang findet im Diakon des hl. Silvester (Westnische des Stockes) sein Gegenstück. Vgl. die Kopfform im Allgemeinen, die scharfe Rinne von der spitzen Nase zum kleinen Mund mit den aufgeworfenen Lippen, die groben Backenknochen, das breite Ohr und die starken Daumen mit dem auffallend langen letzten Gliede. Denselben Typus weist die en face gesehene hl. Margaretha der Südnische auf. Die tiefen und langen Falten, welche ihr Mündchen begrenzen, finden wir am hl. Ambrosius auf den Aussenseiten des Flügelpaares der Wolfganger Predella wieder, in welchen wir eine dritte Schöpfung jenes unbekannten Gehülfen Michael's erkennen müssen. Grössere Kunst verräth die Madonna der Nordnische. Sie stammt vielleicht von Michael selbst. Die Väter rühren mindestens in der Vorzeichnung von ihm her. Der Umstand, dass der Bildstock so nahe seinem Wohnsitze sich befindet, spricht keineswegs dafür, dass Michael, wie Dahlke anzunehmen scheint, die ganze Bemalung eigenhändig ausgeführt habe. Im Gegentheil: bei der geringen Entfernung Welsberg's von Bruneck wird sich Michael mit der sorgfältigen Ueberwachung der Arbeiten begnügt haben.

[8]) 14 an der Zahl. Lehrs im Jahrbuch der kgl. preuss. Kunstsammlungen XI, 1890, S. 463.

ungleich mehr entgegen. Der hl. Gregor der Patene bietet etwa den Typus für die Haltung der Welsberger Väter. Den Baldachin, mit dem der Stuhl Gregor's versehen ist, konnte Pacher allerdings nicht verwenden; er hätte ihm den Ausblick auf seine Decken entzogen und damit eine Gelegenheit, zu zeigen, was er in der Kunst der Perspective gelernt hatte.

Giebt man die vorbildliche Einwirkung der Patene auf die Pacher'schen Gewölbemalereien zu, so erhalten wir für die Datirung des Welsberger Stockes einen Anhaltspunkt: er muss nach 1466 entstanden sein. Die nächste Verwerthung des Kirchenvätermotives haben wir in der Bemalung der Predellenflügel des St. Wolfganger Altares erhalten, der etwa 1477 begonnen wurde. Hier sind die Evangelistensymbole bereits durch die der Legende entnommenen Attribute ersetzt, wobei Pacher auch in seinem grossen Kirchenväteraltare beharrte. Die Bemalung des Welsberger Bildstockes fällt somit offenbar zwischen die Jahre 1466 und 1477.

Die abschliessende, monumentale Ausgestaltung des Motives gab Pacher in den bereits herangezogenen vier Tafeln der Augsburger und Münchener Galerieen. Strompen führt in seiner citirten Arbeit den Nachweis, dass der Kirchenväteraltar von dem 1486 verstorbenen Brixener Dompropst Wolfgang Neundlinger gestiftet und wahrscheinlich 1489 bis 1490 ausgeführt worden sei. Strompen macht auf die schon von Semper besprochene Uebereinstimmung der vier Väter mit denen der Wolfganger Predella aufmerksam. Hier sind sie allerdings nur in halber Figur dargestellt, etwa hinter einer Brüstung stehend, auf der — eben kein glücklicher Einfall — in sehr verjüngtem Massstabe die vier Gestalten der Legende: der Kaiser Trajan des hl. Gregor, der Löwe des hl. Hieronymus, der wasserschöpfende Knabe des hl. Augustinus und das Wiegenkind des hl. Ambrosius sich befinden.[9]) Ihre Uebereinstimmung mit den Augsburg-Münchener Vätern erstreckt sich allein auf Physiognomieen, Geberden und Kleidung. Nur der hl. Ambrosius bildet hierin eine Ausnahme. Er fällt aber auch aus dem Kreise der Predellen-Väter heraus. Auf den ersten Blick macht sich störend bemerkbar, dass seine Schultern mit denen der Anderen nicht in gleicher Höhe, sondern tiefer angesetzt sind. Dann aber stehen Form und Züge seines Kopfes in auffallendem Missverhältniss zu den Köpfen seiner drei Genossen. Sein Gesicht ist bedeutend länger und erinnert mit seinen tiefen, von der Nase bis weit unter die Mundwinkel reichenden Falten an die Typen des Malers der Wolfganglegende, von dem die Aussenseiten der Flügel wohl auch herrühren. Mit dem Ambrosius in Augsburg weist der Ambrosius der Predella, wie bemerkt, keinerlei Uebereinstimmung auf. Seine Casula mit dem breiten, die Brust herablaufenden gestickten Streifen entspricht wie sein Humerale, von dessen weissem Linnen nur zwei kleine Dreiecke sichtbar werden, mit welchen

---

[9]) Ueber die Legende des hl. Augustinus vgl. Molanus, De historia ss. imaginum ed. Jo. Natalis. Lovanii, 1771 p. 339. Die Legenden der drei Anderen sind wahrscheinlich der Legendensammlung des Jacobus a Voragine (Ed. Graesse, Lipsiae 1850 p. 196 f., 250 und 655 f.) entnommen.

es an den steifen Kragen anschliesst, dem Ornate des Münchener Augustinus. Die Haltung der linken, Betroffenheit über die Antwort des Knaben ausdrückenden Hand dieses Heiligen ist mit einer leichten Variante und im Gegensinne für die rechte, segnende Hand des Ambrosius der Predella verwendet. Und während die Ornate der hhl. Hieronymus und Gregor der Predella sich mit denen der entsprechenden grossen Väter decken, wurde der Augustinus der Predella, da die Casula des grossen Augustinus schon dem Ambrosius der Predella angepasst worden war, mit dem leicht abgeänderten Pluviale des Münchener Gregor bedacht.

Nun steht die Innsbrucker Wiederholung des Kirchenväteraltares zum Originale in einem ähnlichen Verhältnisse. Hier decken sich Gregor, Hieronymus und Augustinus bis in's Einzelne mit den entsprechenden Heiligen in Augsburg beziehungsweise München. Zwischen dem Münchener und dem Innsbrucker Ambrosius besteht jedoch wieder keine Beziehung. Die einfachste Erklärung dieser Erscheinung wäre durch die Annahme gegeben, dass der ganze Altar mit Ausnahme der Tafel des Ambrosius schon vor Beginn der Arbeit am Wolfganger Altare fertig gewesen sei. An der Datirung des Kirchenväteraltares durch Strompen ist aber nicht zu rütteln, ein Arbeiten auf Lager in der Zeit unerhört. So bleibt als einzige Erklärung die, Pacher habe die Gestalten der genannten drei Heiligen schon vor 1477 in detaillirten Entwürfen fixirt.[10]) Während der Ausführung des Wolfganger Altares überliess er diese Zeichnungen dem Maler der Predellenflügel als Vorlagen für die von diesem zu liefernden Kniestücke der Kirchenväter. Den fehlenden Ambrosius musste der Gehülfe hinzucomponiren, so gut er es eben vermochte.

Dass ein Causalnexus zwischen Neundlinger's Idee eines den doctores ecclesiae geweihten Altares und jenen Entwürfen Michael's besteht, darf als

[10]) Und zwar wahrscheinlich bis auf die zweiseitigen, oben horizontal geschlossenen Baldachine, unter welchen Augustinus und Gregor sitzen (die Baldachine der Heiligen auf den Flügeln sind dreiseitig), eine bei Pacher bereits am Wolfganger Altare beliebte Form. Sie findet sich in plastischer Ausführung in den Baldachinen ober den hhl. Wolfgang und Benedict und den beiden Engeln zu Füssen der Maria im Altarschreine (Jobst und Leimer, Blatt 20 und 26), gemalt bei den acht Heiligen der Rückseite des Schreines und zwar so, dass der Baldachin des untern stets dem obern als Console dient. Diese Anordnung der zweiseitigen Baldachine zeigt das Stickerei darstellende Relief des Mantelbesatzes St. Wolfgang's (Jobst und Leimer, Blatt 34e), die in den Kehlungen zu beiden Seiten jeder Tafel angebrachten Apostelstatuetten auf dem Kirchenväteraltare, die analog behandelten Heiligenfigürchen auf den beiden im Besitz des Prof. Sepp in München befindlichen Altarflügeln, welche, nebenbei bemerkt, nicht Bestandtheile des Kirchenväteraltares sind, wie A. Lehmann in seinem Buche: Das Bildniss bei den altdeutschen Meistern, Leipzig, 1900 S. 143 behauptete, und die Stickerei der Casula des Münchener Augustinus. Die oberste Figur dieses Streifens, welche allein ganz sichtbar wird, eine Madonna mit Kind, erinnert in der Haltung des Hauptes, der Form der Krone und dem Motiv der linken Hand an die Madonna der nördlichen Nische des Welsberger Bildstockes.

sicher gelten. Vielleicht gaben sie dem Propste die Anregung, wahrscheinlicher und dem gelehrten Charakter der Stiftung entsprechend, waren die Zeichnungen anf Wunsch Neundlinger's entstanden, den financielle oder andere Schwierigkeiten erst bei der Aufsetzung seines letzten Willens den Entschluss zur festen Bestelluug finden liessen. Als Pacher etwa 1490 die ersten drei Tafeln des Altares fertiggestellt hatte, muss ihm ein Besucher seiner Werkstätte den Auftrag zu einer verkleinerten Wiederholung gegeben haben. Ein Geselle copirte also die drei ausgeführten Tafeln; die vierte fertigte er nach dem noch unausgeführten, von Pacher selbst erst vor relativ kurzer Zeit, sicher nach 1477 geschaffenen Entwurfe. Da musste nun die Hand Michael's bessernd eingreifen: darauf wird es zurückgehen, dass der Innbrucker Ambrosius, wie schon Semper bemerkte, den Eindruck eines Porträts macht[11]). Als Michael nun seinerseits die Ausführung des Ambrosius für den grossen Kirchenväteraltar Neundlinger's in Angriff nahm, verwarf er die auf dem Innsbrucker Altare verwendete Figur und ersetzte sie durch eine völlig neue Composition, die uns im Augsburger Ambrosius erhalten ist.

---

[11]) Semper hielt die Innsbrucker Kirchenväter für ein eigenhändiges Werk Michael's (Die Brixner Malerschulen etc. S. 58), Janitschek widersprach (Lit. Centralblatt 1891 S. 1374) und mit Recht. Die Arbeit ist zu roh und handwerksmässig für Michael, sie zeigt wohl seine Typen, aber eine fremde Hand. Semper will seine Ansicht durch den Hinweis auf den Kunstverstand stützen, der daraus spricht, „dass der Meister . . . manches architektonische und textile Beiwerk wegliess, das sich auf dem grossen Gemälde zu Augsburg findet.“ Für die Autorschaft Michael's spräche noch viel mehr der Umstand, dass der Gesichtspunkt der Tafeln, entsprechend der durch ihren geringeren Umfang geforderten tieferen Aufstellung, aus der Froschperspective in ihre halbe Höhe gehoben wurde. Darauf und auf die Nachhülfe beim hl. Ambrosius bleibt wohl Michael's Antheil beschränkt.

Tizian's Geburtsjahr.

Im Januarheft der Zeitschrift „The nineteenth century"[1]) veröffentlicht Herbert Cook einen Aufsatz unter dem Titel: Did Titian live to be ninety-nine years old? Schon die Frageform deutet an, dass der Verfasser zu einem negirenden Resultat gelangt. Vielleicht ist es nicht ohne Interesse, die Gründe des englischen Kunstkenners darzulegen und sie einer kritischen Gegenprobe zu unterziehen.

Wir kennen Tizian's Geburtsjahr nicht mit Sicherheit. Wunderbar ist, dass die erste urkundliche Erwähnung des Künstlers erst von 1511 stammt, da er doch, ist die allgemeine Annahme richtig, nach der Tizian 1476 oder 1477 zur Welt gekommen ist, bereits in den dreissiger Jahren seines Lebens stand. Natürlich haben diejenigen, die seine künstlerische Laufbahn dargestellt haben, so von allen Urkunden im Stich gelassen, jeder nach seiner Weise diese Lücke auszufüllen gesucht.

Ist die allgemein acceptirte Annahme, nach der Tizian beinahe hundert Jahre erreicht hätte, aber richtig? Wir haben von zwei Zeitgenossen Nachrichten über sein Leben. Der eine, Lodovico Dolce, dessen Tractat über die Malerei 1557 erschien, schreibt, nachdem er kurz die künstlerische Erziehung dargelegt hat, dass Tizian den Auftrag erhielt, die eine Fassade des Fondaco de' Tedeschi zu malen, als er knapp zwanzig Jahre alt war. Nun fällt diese Arbeit in die Jahre 1507/8; folglich war Tizian 1488/9 geboren. Dass derselbe Autor den Maler der „Assunta" (1516—1518) als giovanotto bezeichnet, passt auch nicht recht für einen Mann von über dreissig Jahren.

Der zweite, der zu Lebzeiten Tizian's über ihn schrieb, ist Vasari. Gegen Ende der Biographie heisst es: alle diese Werke sind — bis zum gegenwärtigen Alter unseres Künstlers, der über 76 Jahre alt ist, ausgeführt worden. Im Jahre 1566, heisst es gleich danach, hat Vasari, der Schreiber dieses, Tizian besucht u. s. w. Da diese Biographie 1566/7 geschrieben ist, kommen wir abermals auf das Geburtsjahr 1489/90.

An einer anderen Stelle sagt Vasari, um 1507 habe Giorgione seinen neuen Stil ausgebildet, Tizian sich daraufhin an ihn angeschlossen. Damals, als Tizian begann, Giorgione's Weise zu adoptiren, er war noch

---

[1]) No. 299, S. 123—130.

nicht älter als achtzehn Jahre, unternahm er ein Bildniss u. s. w. Wiederum die gleiche Rechnung: Geburtsjahr 1489/90.

Und trotzdem sagt derselbe Vasari im Beginn seiner Biographie: Tizian war 1480 in Cadore geboren. Das steht in so offenem Widerspruch zu den anderen Stellen, dass man zu der Annahme gelangt, die letzte Ziffer sei falsch gedruckt und 1489 zu lesen. Jedenfalls ist die Angabe des Augenzeugen Vasari von 1566 über Tizian's Alter nicht zu bezweifeln, und so finden wir die zwei ältesten Zeugen, Dolce und Vasari, in schönster Uebereinstimmung.

Woher aber kommt die Angabe, Tizian sei 99 Jahre alt geworden? Von keinem anderen, als Tizian selbst, der 1571 in einem Brief an König Philipp schreibt, er wäre 95 Jahre alt (wonach er also 1476 geboren wäre). Aber in diesem Fall, meint der Verfasser, hat Tizian entweder aus speculativen Absichten, um das Mitleid des Monarchen zu wecken, oder aber, wie alte Leute gern ihr Alter übertreiben, sich um ein reichliches Jahrzehnt älter gemacht. Jedenfalls seien die uninteressirten Zeugnisse jener Beiden glaubwürdiger, als die „pittoreske Uebertreibung eines hochbetagten Mannes".

Von späteren Autoren hat Tizianello (1622) und ihm nachfolgend Ridolfi (1648) das Jahr 1477 als Geburtsjahr. Hier ist die Ansicht, Tizian sei beinahe hundert Jahre alt geworden, schon traditionell, während die aus Anlass von Tizian's Tod erschienenen Schriften diesen Umstand nicht hervorheben. Trotzdem ist Ridolfi's Angabe allgemein acceptirt.

Zum Schluss plaidirt Verf. dafür, dass diese Frage nach Tizian's Geburtsjahr ernsthafter Erwägung unterzogen würde. Ist Tizian 1489 erst geboren, so war er wenigstens zwölf Jahre jünger als Giorgione und kann kaum vor 1505 etwa seine künstlerische Carrière begonnen haben. Dann erklärt sich eher, warum bis 1511 alle Urkunden fehlen — war er doch damals erst zweiundzwanzig Jahre alt —, warum Dürer ihn in seinen Briefen nicht erwähnt, warum er 1511 sich noch „Dipintore" und nicht „Maestro" unterschreibt, und auch seine Eingabe an den Senat von 1513 ist doch natürlicher für den Jüngling von 24, wie für den reifen Mann von 37 Jahren.

So kurz die Ansicht Cook's, die ohne Voreingenommenheit darzulegen ich bemüht war.

Die Argumentation ist, wie man gesehen haben wird, nicht ganz unbedenklich. Bisher war es bei historischen Untersuchungen üblich, die Aussagen eines Menschen über sein eigenes Leben nur dann in Zweifel zu ziehen, wenn ganz schwerwiegende Gründe dazu berechtigten. Sind die Zeugnisse eines Dolce und eines Vasari so einwandfrei, um daraufhin Tizian's persönliche Angabe zu verwerfen? Bevor diese Frage beantwortet werden soll, muss darauf hingewiesen werden, dass wir noch zwei weitere Angaben von Zeitgenossen über Tizian's Lebensalter besitzen, die Herrn Cook entgangen sind. Die eine findet sich in einem Brief des spanischen Consuls in Venedig, Thomas de Çornoça, an Philipp II vom 6. De-

cember 1567 (in der sehr bedeutsamen Publication von Zarco del Valle[2]). Nachdem er die üblichen Bitten Tizian's bezüglich seiner Pension u. s. w. mitgetheilt hat, fährt er fort: „y con los 85 annos de su edad servira à V. M. hasta la muerte."

Etwa im gleichen Jahre, in welchem Tizian nach Vasari über 76 Jahre alt war, ist er also nach Bericht eines anderen, durchaus einwandfreien Zeugen 85 Jahre alt; er wäre danach etwa 1482 geboren worden. Wir haben nunmehr drei bestimmte Angaben:

Vasari 1566 oder 1567	über 76	Jahre
Der Consul 1567	85	„
Tizian selbst 1571	95	„

Diese neu mitgetheilte Aussage, anstatt uns zu helfen, macht also die Verwirrung eher noch grösser.

Die zweite ist nur wenige Jahre nach Tizian's Tod geschrieben worden. Borghini sagt in seinem ‚Riposo' (1584): ‚Mori ultimamente di vecchiezza (!, also nicht an der Pest?), essendo d'età d'anni 98 o 99, l'anno 1576 . . . . .' Hier ist die traditionell gewordene Angabe über das Alter des Meisters zuerst in die Literatur eingeführt. Bei diesem Stande der Dinge verlohnt es in der That, die beiden Zeugnisse Dolce's und Vasari's genauer zu untersuchen, ob sie nicht etwa doch als die bestgültigen anzusehen sind.

Ganz allgemein beurtheilt ist es immer ein Fehler, ziemlich vage Angaben, so wie Herr Cook es thut, ganz wörtlich zu nehmen und darauf weitere Schlüsse aufzubauen. Wenn Dolce sagt, dass Tizian mit Giorgione am Fondaco malte, „non avendo egli allora appena venti anni," so will er damit, wie überall, seinen Helden (denn der ganze Dialog ist eine Verherrlichung des Meisters) als ganz ungewöhnlich hinstellen. Aus dem gleichen Grunde macht er die folgende Bemerkung, die wir direct als falsch nachweisen können: die Assunta „fu la prima opera pubblica, che a olio facesse".[3]) Mindestens ein Werk Tizian's war damals bereits an öffentlicher Stelle zu sehen, der „thronende Marcus mit vier Heiligen" in Santo Spirito, der nachmals in die Sacristei der Salute gelangt ist. Auch sonst wird man Dolce kleine Irrthümer und Entstellungen nachweisen können, theils um der litterarischen Darstellung willen, theils eben aus dem Grunde, das Lob Tizian's zu steigern.

Vasari sollte man als Zeugen immer nur citiren, wenn er von Kunstwerken spricht, die er gesehen hat. Hier ist er, von Flüchtigkeiten abgesehen, immer ein zuverlässiger Führer. Geht er aber auf biographische Details und chronologische Fragen ein, dann ist es fast immer mit der Richtigkeit schlimm bestellt. Gerade Tizian's Biographie bietet dafür ein treffliches und äusserst lehrreiches Beispiel. Vasari erzählt zuerst von Geburt und Erziehung des Knaben, dann von Giorgione und den

---

[2]) Unveröffentlichte Beiträge zur Geschichte der Kunstbestrebungen Karl V u. s. w. im Jahrbuch der Sammlungen des AH. Kaiserhauses VII p. 221 ff.

[3]) In der Uebersetzung des Tractates von C. Cerri (Quellenschriften II) ist das Wort „pubblica", auf dem der Hauptton liegt, ausgelassen.

Fondacofresken. Dopo la quale opera fece un quadro grande jetzt bei Herrn Andrea Loredano. Dopo in casa di messer Giovanni d'Anna . . . . il suo ritratto . . . ; ed un quadro di Ecce homo u. s. w. L'anno poi 1507 fährt Vasari danach fort. Wenn das eine der Bilder im Besitz des Giovanni d'Anna nicht (in der Wiener Galerie) erhalten wäre und an weit sichtbarer Stelle die Jahreszahl 1543 trüge: es würde in allen Tizian-Biographieen stehen, dass er um 1507 einen Ecce homo für einen Herrn d'Anna gemalt habe.

Geht man in Vasari's Biographie weiter, so liest man, wie Tizian 1508 den Trionfo della Fede publicirt habe. Dopo condottosi Tiziano a Vicenza, dipinse a fresco sotto la loggetta. . . . il giudizio di Salamone. Appresso, tornato a Vinezia, dipinse la facciata de' Grimani; e in Padoa nella chiesa di Sant' Antonio alcune storie . . . . de' fatti di quel Santo: e in quella di Santo Spirito fece . . . . un San Marco a sedere in mezzo a certi Santi. Wir wissen urkundlich jetzt, dass das (später zerstörte) Fresco in Vicenza vom Jahr 1521 war, urkundlich, dass die Paduanerfresken 1511 gemalt wurden, und das Datum des Sanct Marcus-Bildes lässt sich mit Wahrscheinlichkeit auf 1504 bestimmen.

Man sieht aus diesen Beispielen, wie exact Vasari auch dieses Mal wieder ist. Aber, könnte man einwenden, wenn er bei Angaben, die zurück lagen, ungenau ist, kann er nicht in dem Fall, wo er, sozusagen eben von einem Besuch bei Tizian kommend, die Bemerkung über das damalige Alter des Meisters niederschreibt, Recht haben? Gewiss: aber wenn man sieht, dass so und so viele andere derartige Notizen Vasari's, auch solche, die sich auf Leute beziehen, die er genau gekannt hat, falsch sind, so verliert man eben den Glauben überhaupt. Beim Durchblättern des VI. Bandes der Sansoni-Ausgabe, in der nur von Zeitgenossen Vasari's, zum Theil nahen Bekannten, die Rede ist, finden sich z. B. folgende unrichtige Angaben:

S. 99 Tribolo wird 65 Jahre alt (in Wahrheit nur 50).
S. 209 Bugiardini stirbt mit 75 Jahren (richtig 79).
S. 288 Pontormo 65 Jahre (stirbt im 63. Lebensjahre).
S. 564 Giovanni da Udine 70 Jahre (richtig 77 Jahre).

Noch heiterer ist es freilich, wenn man gar findet, dass selbst in den Angaben über sein eigenes Leben Vasari nicht nur manchmal ungenau ist, sondern sogar um mehrere Jahre das eigene Alter falsch angiebt. Dasselbe Ereigniss, wie ihn Cardinal Passerini mit nach Florenz nimmt, verlegt er in seiner Autobiographie in's Jahr 1524 (VII S. 651), im Leben Salviati's in's Jahr 1523 (VII S. 6) und im Leben Michelangelo's (VII S. 191) in's Jahr 1525. Wenn er an der erwähnten Stelle im Leben des Salviati von sich als dem „puttó, che allora non aveva più di nove anni“ spricht, so irrt er sich im eigenen Alter um mindestens drei Jahre. Und nicht weniger ergötzlich ist im Leben des Giovanni da Udine (VI S. 557) zu lesen: „Giorgio Vasari, giovinetto di diciotto anni, quando serviva il duca Alessandro de' Medici suo primo signore l'anno 1535.“ Rechnen war offenbar nicht Messer Giorgio's stärkste Seite; er zählte in

Wahrheit damals der Jahre vierundzwanzig. Zum Ueberfluss findet sich die gleiche falsche Altersangabe in der eigenen Biographie wieder (VII S. 656; mit der Variante „poco più di diciotto anni").

Aber ich denke, diese Beispiele genügen, um zu beweisen, wie fest man auf solcherlei Mittheilungen Vasari's bauen darf. Ob Tizian 1566, als ihn der Aretiner besuchte, wirklich nur 76 Jahre alt war, wer will das sagen?

Und nun ein paar Bemerkungen über die sonstigen Bedenken Cook's. In der That, es ist erstaunlich, dass wir vor 1511 nicht ein urkundliches Zeugniss über Tizian haben; aber theilt er nicht dies Loos mit zahlreichen seiner grossen Landsleute, mit den Bellini, Giorgione, Sebastiano u. s. f. Ein unfreundliches Geschick hat über die Jugendzeit fast aller Grössen der venezianischen Malerei ein bis jetzt undurchdrungenes Dunkel verbreitet. Dass Dürer Tizian's Namen in seinen Briefen nicht nennt, kann nicht befremden: auch der berühmteste unter den jüngeren Künstlern, Giorgione, kommt darin nicht vor, und überhaupt neben Bellini, dessen Ruhm eben noch den aller Anderen überstrahlte, nur der eine Barbari. Wenn der Name nicht in den Documenten über die Fondaco-Fresken erscheint, so mag das daher kommen, dass Giorgione allein für den Magistrat der mit Ausführung der Fresken beauftragte Maler war, und dass dieser seinerseits den ihm nahestehenden Tizian herangezogen hatte.

Tizian selbst signirt 1511 noch dipintore und nicht maestro, sagt Herr Cook. Es ist mir nicht bekannt, ob in dieser Rücksicht bestimmte Vorschriften oder Bräuche in Venedig massgebend waren.[4]) Jedenfalls aber findet sich noch 1518 in den officiellen Documenten der Maler als „ser Tizian depentor" bezeichnet (Lorenzi, Monumenti No. 366), wo er doch selbst nach Herrn Cook's Theorie dreissig Jahre alt war, und wird noch 1528 ebenso genannt (ib. No. 403), nachdem er inzwischen mehrfach in Documenten als „maistro" erschienen ist (No. 373, 377). Ergiebt sich auch dies Argument als nicht stichhaltig, so bleibt das letzte, die bekannte Eingabe an den Senat von 1513 klänge mehr nach 24 Jahren, denn nach 37, völlig den Imponderabilien persönlicher Auffassung überlassen.

Müssen wir wirklich diese sehr langen Ausführungen mit dem Bekenntniss des „ignoramus" schliessen? Fast scheint es so. Denn was an Angaben in Familienpapieren erhalten blieb, ist besonders durch Dr. Jacobi (dessen Papiere Crowe und Cavalcaselle benutzen konnten) so gewissenhaft durchforscht, dass ein Fund an dieser Stelle nicht zu erhoffen ist. Ob die Angabe des Tizianello, dem als Verwandten des Meisters

[4]) Dr. Ludwig hatte die Liebenswürdigkeit mir in dieser Hinsicht zu schreiben: „Unter den tausenden von Malersignaturen, die ich gesehen habe, ist mir die Bezeichnung Maestro niemals vorgekommen. Ein anderer kann wohl einen Maler Magister anreden; Er selbst nennt sich in den Unterschriften immer pittor, pictor oder depentor."

1622 doch noch seither verlorene Documente zur Verfügung stehen konnten, dass 1477 das Geburtsjahr sei, ohne Weiteres zu verwerfen ist? Auch das ist der persönlichen Auffassung überlassen.

Bei diesem Stand der Dinge bleibt es nur übrig, die Werke Tizian's zu befragen. Unter ihnen lassen sich zwei zwar nicht mit Bestimmtheit, so doch mit Wahrscheinlichkeit datiren: das Stiftungsbild des Bischofs von Pesaro mit dem Bildniss Alexander VI 1502/3, und das schon erwähnte Marcusbild in der Salute 1504. Beides sind stilistisch offenbar frühe Werke und beide lassen sich mit bestimmten historischen Ereignissen der eben bezeichneten Jahre in Verbindung bringen. Dass diese Bilder aber Werke eines 14—15 jährigen Künstlers seien, wird auch Herr Cook nicht behaupten wollen.

Es ist Vieles, Allzuvieles, in der Geschichte der venezianischen Malerei mangels sicherer Nachrichten der Conjectur überlassen. Und so unerfreulich es ist, dies Zugeständniss machen zu müssen: wir kennen das Geburtsjahr des grössten Venezianers ebenso wenig, wie das Giorgione's, Sebastiano's, Palma's u. a. Aber gesetzt den Fall, es würde uns plötzliche Kunde, die Tizian's Geburt genau datirte, würde das Bild der Entwicklung der venezianischen Malerei dadurch verändert werden? Auf keinen Fall. Die Wechselbeziehungen der einzelnen Künstler der jüngeren Generation sind der Hauptsache nach so klar aus den Werken herauszulesen, dass dabei äusserliche Nachrichten, so interessant sie aus manchen Gründen sonst sein mögen, darin nichts ändern werden. Besonders Tizian's Verhältniss zu Giorgione würde nicht anders sich darstellen, als es seit langer Zeit erfasst wird, — einerlei ob Tizian 1476, 1477, 1480 oder selbst zwei bis drei Jahre später das Licht der Welt erblickt hat.

Georg Gronau.

Bildnisse Anna's von Oranien geb. von Sachsen.

Bisher war in seiner Heimath kein Bildniss des hinterbliebenen Kindes eines Moritz von Sachsen, der zweiten (!) Gemahlin (1561 f.) Wilhelm's des Schweigers, bekannt. Vor Vollendung ihres 33sten Lebensjahres ist die unglückliche Anna[1]) in Dresden — geisteskrank — gestorben (18. December 1577). Sie ruht im Dome zu Meissen.

Aus den Niederlanden erhielt ich zwei ihrer Portraits (Stich und Photographie), die jetzt das Königlich Sächsische Kupferstichkabinet zu Dresden und das Museum des Königlich Sächsischen Alterthumsvereins besitzen.

1. Das in Drugulin's „Allgemeiner Portraitsammlung" (1860) unter Nr. 451 kurz verzeichnete Folioblatt[2]) mit der Schrift (um das ovale Brustbild): „ANNA, Prinsesse van Saxen, Gemalinne van WILLEM den Eersten, Moeder van MAURITS Prinsen van Oranje, enz. enz. enz." Darunter, bezw. unter dem reichen Beiwerke, aber mit ungenauem sächsischen Wappen: „Anth. Moro[3]) pinx. H. Pothoven del. J^bs Haffman et P. Meyer excud. J. Houbraken sculp. 1757." Ich bezeichne dieses Portrait kurzweg: Anna von Oranien mit dem Kopftuche.

2. Eine im „Haag (Archiv)", wohl verkleinert angefertigte Photographie nach einem einzigen Kupferstiche im Prenten-Cabinet zu Amsterdam — Graveur: Abraham de Bruin — (Kniestück) nur mit der palimpsestartigen Schrift (unten): „DIE EDEL DOORLVCHTICHE HOOCHGHEBOREN VROVWE | Anna Van sassen grauinne tot nafou princersse van oraengien de Wittighe | Dochter van hertoch [[4])] mauricius de huysurouWe van Wilhelmus | Van nafou den hoch edel gheboren prince van oraengien." Oben links ist das bekrönte und umkränzte Alliancewappen — das sächsische ungenau — angebracht. Ich bezeichne dieses Bild kurzweg: Anna von Oranien mit der Haube.

Weitere Anna-Bildnisse konnten nicht ermittelt werden.

Theodor Distel-Blasewitz.

---

[1]) Man vergl. über sie „Archiv für die sächsische Geschichte" II. (1864), 264 f. und N. F. VI. (1880), 137[61].

[2]) A Ver Huell's „Jacobus Houbraken . . ." (1875, Suppl. 1877) erwähnt dasselbe nicht.

[3]) Zeitgenosse des Originals. Das Gemälde selbst ist nicht nachgewiesen.

[4]) Als Anna in ihrem dritten Jahre stand, wurde ihr Vater Kurfürst.

Litteraturbericht.

Kunstgeschichte.

Allgemeines Künstler-Lexikon, Leben und Werke der berühmtesten bildenden Künstler. 3. umgearbeite und bis auf die neueste Zeit ergänzte Auflage, herausgegeben von **Hans Wolfgang Singer.** 5 Bände (10 Halbbände). — Frankfurt a. M. Literarische Anstalt, Rütten & Loening. 1894—1901.

Das „Allgemeine Künstler-Lexikon", dessen zweite Auflage A. Seubert besorgt hatte, liegt jetzt in der dritten Auflage fertig vor. Hermann Alexander Müller, der darangegangen war, diese Auflage im Sinne Seubert's, mit den nöthig gewordenen Ergänzungen und Correcturen herauszugeben, starb, als die Drucklegung bis zum Buchstaben „H" gediehen war, im Jahre 1894. Unter den Händen des jüngeren Kunstforschers, des Directorialassistenten am Dresdener Kupferstichkabinet Hans Wolfgang Singer, der die Fertigstellung übernahm, ist das Werk in mehr als einer Richtung gewachsen. Nicht nur äusserlich — die neue Ausgabe ist um etwa ein Viertel umfangreicher als die zweite —: die Menge der Daten, der Angaben ist noch weit stärker angeschwollen Fast doppelt so viele Künstlernamen als früher scheint das Lexikon zu enthalten. Viel Raum ist gewonnen worden durch resolutes Streichen in dem Texte, der aus veralteter Literatur nicht nur Daten, sondern auch wunderliche Kunsturtheile übernommen hatte. Getilgt wurden auch die — vielfach fragwürdigen — Signaturnachbildungen und viele Litteraturangaben. Hans Wolfgang Singer hat mit erfolgreicher Bemühung die neuere kritische Litteratur und die besseren Galeriekataloge benutzt, um die Artikel, die ältere Meister behandeln, auf ein höheres Niveau zu heben. Er hat eine grosse Zahl von Namen aus dem modernen, namentlich dem ausländischen Kunstleben eingefügt und endlich ein sehr persönliches Urtheil über den Werth und die Bedeutung der berühmteren neueren Meister in scharfer Formulirung hinzugethan. Mit den kritischen Werthungen hat der Verfasser mehr erreicht, als sich selbst eine Erholung und Befriedigung des lebhaften Geistes während der schweren und undankbaren Compilationsarbeit verschafft: vielen Lesern und Benutzern des Nachschlagebuches hat er damit gewiss anregende Förderung geboten. Und in jedem Falle sind

die Meinungsäusserungen Singer's, die einer einheitlichen Auffassung entstammen, den Urtheilen der früheren Auflagen, die sich widersprachen, da sie, ohne Anschauung, verschiedenen Litteraturquellen entnommen waren, bei Weitem vorzuziehen.

Ein Werk wie dieses zu tadeln, ist sehr leicht. Wenn jeder Kunstforscher die Namen der paar Künstler, mit denen er sich wissenschaftlich abgegeben hat, nachschlägt, wird er gewiss Irrthümer und Lücken nachweisen können. Ueber solche billige Kritisirerei wird der Verfasser sich leicht trösten in dem Gefühle, dass seine grosse Arbeit nicht vergeblich war, dass dieses Lexikon, wie die Dinge heute liegen, unentbehrlich und wenigstens in deutscher Sprache das bei Weitem beste Buch dieser Art ist. Das grosse Nagler'sche Werk ist veraltet, und der Versuch, es in neuer Auflage auf die Höhe der Kunstforschung zu heben, ist gescheitert trotz dem gewaltigsten Aufgebot an Mitarbeitern. Wenn, wie zu hoffen ist, dieser Versuch mit besserem Erfolg erneuert werden und geglückt sein wird, kann dem Singer'schen Werk freilich nur der Vorzug der Handlichkeit und Wohlfeilheit gesichert bleiben. Aber wann wird das sein?

Friedländer.

Architektur.

Dott. A. Bellucci. L'Opera del Palazzo del Popolo di Perugia. Alcuni documenti illustrati dell' anno 1319 e del 1326 con cenni sopra un ignorato lavoro di Ambrogio Maitani. Perugia, Unione Tipografica Cooperativa. 1901.

Aus einer ansehnlichen Reihe von Documenten, welche die Baugeschichte des Palazzo del Popolo zu Perugia illustriren, hat der Verfasser zunächst nur das Material der Jahre 1319 und 1326 zur Veröffentlichung ausgewählt. Die in vorliegender Arbeit publicirten Documente haben Bezug auf die nördliche Seite des Gebäudes, welche der Fontana Maggiore und dem Dom zugewandt ist, und geben Kunde von verschiedenen Umbauten und Erweiterungen, die der Bau um die Wende des XIII. Jahrhunderts erfahren hat.

Der älteste Theil desselben, neben der alten Kirche San Severo in Piazza gelegen, entstammt den Jahren 1279—1298. Drei grosse Fenster im Oberstock und unten ein von zwei Fenstern flankirtes Portal gliederten die Fassade. Hinter der Kirche San Severo erhob sich das wahrscheinlich in Hohenstaufische Zeit zurückreichende Castello di Madonna Dialdana in welchem sich bis 1279 die Miethswohnung des Capitano del Popolo befand. Im Jahre 1279 wurde das Castell, und im Jahre 1300 eine Anzahl von Gebäuden gegen Süden bis zum Arco dei Priori angekauft, um einem Erweiterungsbau des Palazzo del Popolo Raum zu geben. Das von der Kirche San Severo eingenommene Areal ward 1319 erworben, und bis

1341 währte der Umbau der Kirche und die Ausgestaltung der neuen Fassade. Wie aus einem Document von 1326 hervorgeht, besass der Bau schon damals an seiner Nordseite eine Freitreppe, deren Umbau zu eben dieser Zeit beschlossen wurde. Mit der Herstellung einer neuen Treppe und dem Ausbau der Fassade wurde der damalige Stadtbaumeister Ambrogio Maitani betraut. (Doc. VIII, vom 4. Nov. 1326). Welche Form die Treppe des Maitani hatte, zeigt ein Fresco des Benedetto Bonfigli in der Cappella dei Priori zu Perugia. Das Fresco, zum grösseren Theil mit Tünche bedeckt, liess ursprünglich nur einen winzigen Ansatz der Treppenstufen erkennen. Als man jedoch den Versuch machte, die Tünche vorsichtig zu entfernen, gelang es, ein weiteres Stück der Treppe bloszulegen, sodass es nunmehr möglich war, eine Vorstellung von ihrer ursprünglichen Gestalt zu gewinnen. Es zeigte sich, dass die Treppe des Maitani, abweichend von der jetzt an der Nordseite befindlichen, welche aus dem Jahre 1832 stammt, polygonale Grundform und von fünf Richtungen ansteigende Stufen besass. Nach der Meinung des leitenden Architekten des Uffizio Regionale würde jedoch eine Wiederherstellung der Treppe im Sinne des Bonfiglifresco's auf sehr erhebliche technische Schwierigkeiten stossen.

W. Bombe.

Sculptur.

Eduard Tönnies. Leben und Werke des Würzburger Bildschitzers Tilmann Riemenschneider . . . Mit 39 Abbildungen. Strassburg, J. H. Ed. Heitz Heitz & Mündel) 1900. VIII + 292 SS.

Etwas spät weise ich auf die umfangreiche, höchst sorgsam gearbeitete und nützliche Monographie hin, die Eduard Tönnies dem Würzburger Bildschnitzer gewidmet hat. Die Bedeutung dieser Schrift beruht weniger auf überraschenden Entdeckungen oder kühnen Zuschreibungen, als auf der systematischen und selbständigen Durcharbeitung des ganzen Materials, der Urkunden sowohl wie der Monumente An ruhigem Urtheil und umfassender Kenntniss der Bildwerke überragt der Verfasser seine Vergänger Weber, Becker und Streit ganz beträchtlich.

Was dem Meister in fränkischen Kirchen, in süddeutschem Privatbesitze, in den deutschen öffentlichen Sammlungen zugeschrieben wird, kennt Tönnies fast ausnahmslos aus eigener Anschauung. Das Wenige, was der Kunsthandel in's Ausland verschleppt hat, was dem Verfasser nicht bekannt geworden ist, kann an dem Gesamtbilde gewiss nichts ändern. Das hier klar und übersichtlich ausgebreitete Material ist reich genug.

Das verständig, wenn auch etwas schwerfällig disponirte Buch bringt, nach einer entbehrlichen Einleitung, im 1. Abschnitt eine Zusammenstellung aller urkundlich ermittelten Thatsachen, die sich auf das Leben Riemenschneider's beziehen. Der Verfasser hat sich die Mühe nicht

verdriessen lassen, die Orginaleintragungen zu controliren. Dabei gelang es ihm, das bisher unbekannte Geburtsjahr des Meisters zu ermitteln. 1468, also noch etwas früher, als man annahm, ist Tilmann Riemenschneider geboren. Die Frühreife des bereits 17jährig vermählten und als Meister in Würzburg thätigen Bildschnitzers erscheint sehr merkwürdig. Was sonst von seinem Leben bekannt ist, beschränkt sich auf die Liste der Aemter, die er im Stadtdienst inne hatte, auf Vermögensumstände, Familienverhältnisse und auf die tragische Verwicklung in die politischen Wirren zur Zeit des fränkischen Bauernaufstandes, im Jahre 1525.

Im 2. Abschnitt ist von der Kunst des Meisters die Rede. Auf Grund der Hauptwerke, vornehmlich der beglaubigten und datirten wird seine Gestaltungsweise in ihren dauernden Eigenschaften und in ihrer Entwicklung geschildert. Die Charakteristik ist, namentlich so lange der Blick auf Körperliches, auf Messbares gerichtet ist, sehr gut gelungen. Dass Riemenschneider aus Wohlgemuth's Werkstatt hervorgegangen sei, scheint mir eine ebenso billige wie unnützliche Vermutung.

Der 3. Abschnitt enthält eine ausführliche Schilderung und Würdigung der Hauptwerke Riemenschneider's in der Folge ihrer Entstehung. Die Frage nach dem Meister des Creglinger Marienaltars wird bestimmt beantwortet. Dieser Altar wie auch die beiden anderen bedeutenden Schnitzwerke im Taubergrunde, der Blutaltar von Rothenburg und der Kreuzaltar in Detwang werden als die Hauptwerke Riemenschneider's in den 90er Jahren des Jahrhunderts aufgefasst. Bekanntlich war die angeblich inschriftlich gesicherte Entstehungszeit des Creglinger Altares — 1487 — ein gegen Riemenschneider's Autorschaft wirksames Argument. Man traute der Jugend des Meisters dieses Werk nicht zu, das an Schärfe der Naturbeobachtung, Innerlichkeit der Auffassung und Freiheit des Schnitzvermögens fast alles überragt, was sonst bekannt ist. Tönnies hat mit grossen Eifer diesem Datum nachgeforscht und — nichts gefunden. Karl Adelmann's „Vorläufige Mittheilung“ über Riemenschneider (Würzburg, Druck der kgl. Universitätsbuchhandlung von H. Stürtz, 1898) eine Arbeit, die Tönnies nicht benutzt hat, wohl nicht mehr benutzen konnte, bestätigt dieses wichtige negative Ergebniss. Der Creglinger Altar ist n i c h t datirt. Ein schwer wiegendes Argument gegen Riemenschneider's Autorschaft fällt fort. Wenn wir — mit Tönnies und Adelmann — glauben, dass der in der kleinen Creglinger Kirche unglücklich aufgestellte Altar identisch sei mit dem Marienaltar der Jacobkirche von Rothenburg, der anscheinend im Jahre 1494 bestellt wurde, so fügt sich das herrliche Werk in die Reihe der Riemenschneider'schen Schöpfungen sehr wohl ein.

Nachdem die unversehrt erhaltenen grösseren Werke, Altäre und Grabdenkmäler in historischer Folge, nach Perioden, die sich freilich nicht deutlich von einander abheben, geschildert und gewürdigt sind, behandelt das 2. Kapitel des 3. Abschnittes die einzelnen Figuren, Reliefs und

Statuenfolgen, die in Museen und Privatsammlungen dem Meister zugeschrieben werden. Diese disiecta membra sind katalogartig in ikonographischer Ordnung aufgeführt, wodurch eine erfreuliche Uebersichtlichkeit erzielt wird. Der Verfasser hält mit seiner Meinung über die Qualität der aufgezählten Schnitzwerke nicht zurück. Er hebt die feinsten Stücke als eigenhändige Arbeiten Riemenschneider's heraus, versucht eine Datirung im Groben und bezeichnet eine grosse Anzahl von Statuen und Büsten als Erzeugnisse der Werkstatt. In den allermeisten Fällen scheint mir das Urtheil gerecht und zuverlässig zu sein. Die sichtende kunstkritische Arbeit war freilich, wenn nicht von Weber und Streit, so doch von Bode und Graf erfolgreich begonnen worden.

Der Magdalenen-Altar von Münnerstädt, dessen historische Bedeutung als des ältesten, beglaubigten Altarwerkes Riemenschneider's (1490) Tönnies durchaus würdigt, ist kürzlich Gegenstand besonderer Aufmerksamkeit geworden, da einzelne seiner Glieder in Berlin zur Versteigerung kamen. Auf der Auction der Kunstsachen von Schloss Mainberg wurde sowohl die monumentale Gestalt der Maria Magdalena verkauft — an das Nationalmuseum in München — wie auch die beiden Reliefs, „Christus als Gärtner mit Magdalena“ (Berlin, Kgl. Museum) und die „Fusssalbung Christi“ (Berlin, Herr B. Oppenheim). Die beiden Reliefs zeigten nicht die orginale Färbung, wie Tönnies angiebt, vielmehr eine sehr rohe neuere Bemalung. Die Entfernung dieser „Fassung“ wird die Wirkung der Platten wesentlich verbessern. Eine vortreffliche Bischofsbüste, die ebenfalls auf dem Schlosse Mainberg war und in Berlin zur Versteigerung kam, erwähnt Tönnies, scheint sie aber zu unterschätzen. Das Stück, das von Herrn B. Oppenheim erworben wurde, ist doch wohl eine ganz eigenhändige Arbeit Riemenschneider's. Die Bemalung ist leider auch hier nicht alt. Gar nicht erwähnt bei Tönnies sind zwei hübsche knieende Engel, die auf der Auction der Sattler'schen Sammlung in den Besitz der städtischen Sammlungen von Würzburg übergingen.

Zwei Flachreliefs mit der hl. Barbara und dem hl. Jacobus, die Tönnies in üblem Zustand bei Herrn Markert in Würzburg sah und unterschätzte, sind inzwischen in den Besitz des Herrn B. Oppenheim in Berlin übergegangen. Gereinigt zeigen diese Figuren sehr sorgsame Durchführung und sind des Meisters durchaus würdig. Einige Stücke, die auf den letzten Leihausstellungen in Berlin und München bekannt wurden, fehlen in dem Verzeichniss (Vergl. meinen Bericht über die Münchener Renaissance-Ausstellung, Repert. XXIV., S. 325.)

Die im Besitze des Herrn Assessors von Savigny befindlichen Stücke wären zur Vervollständigung der Liste zu berücksichtigen.

Die kleinen Lücken stören jedoch das Gesammtbild keineswegs. Das Buch giebt allen weiteren Bemühungen die solideste Grundlage. Die schlichte sachliche Darstellung wirkt von vornherein vertrauenerweckend, und das günstige Vorurtheil scheint bei Nachprüfung der Einzelheiten bestätigt zu werden. *Friedländer.*

Malerei.

Heinrich Volbert Sauerland und **Arthur Haseloff.** Der Psalter Erzbischofs Egbert von Trier, Codex Gertrudianus in Cividale. Festschrift der Gesellschaft für nützliche Forschungen zu Trier zur Feier ihres 100jährigen Bestehens. Trier, 10. April 1901. gr. 4⁰ mit 62 Lichtdrucktafeln in Mappe.

Es giebt weit schönere frühmittelalterliche Codices als den in Cividale liegenden Egbertpsalter, z. B. das Sacramentar des Drogo, das in dem feinen Reiz seiner Farben, der geistreichen Verknüpfung von Bild und Ornamentik unter denjenigen Handschriften dieser Zeit an erster Stelle steht, die man mit Genuss durchblättert. Dennoch darf es gesagt werden, dass man kaum eine zweite Handschrift dieser Frühzeit hätte finden können, deren Herausgabe einen gleich grossen Gewinn für die Forschung bedeutet haben würde, als die des sog. Codex Gertrudianus. Es wäre daher schon in hohem Grade verdienstlich, wenn die „Gesellschaft für nützliche Forschungen" uns nichts böte als mustergültige Reproductionen der Bild- und Schmuckseiten, wie einiger Schriftproben, begleitet etwa von kurzen Erläuterungen. Doch es war der Ehrgeiz der Gesellschaft, als deren treibendes Element in diesem Falle wohl der Handschriftenkundige Max Keuffer zu gelten hat, die zahlreichen durch den Codex angeregten Fragen gleich in der Publication selbst zur Lösung zu bringen. Und so hat sie uns denn neben den Tafeln einen Text beschert, der ausser einer glücklichen Enträthselung der wunderlich verschlungenen äusseren Geschichte der Handschrift eine ergebnissreiche, der Forschung vielfach neue Wege weisende Untersuchung der karolingisch-ottonischen Malerei bietet. Bedurfte es zur Wiederauffindung der Wegspur des Codex (vgl. unten), eines so gewiegten Kenners der mittelalterlichen Geschichte, wie Dr. Sauerland es ist, so war die der Leidenschaft benachbarte Hingabe Haseloff's erforderlich, um darzulegen, wie die Fäden der wichtigsten Kunstströmungen dieser Epochen seltsamer Weise in diesem künstlerisch nur eine Leistung zweites Ranges bedeutenden Codex (m. E. auch im Ornament!) und seinem Verwandten, dem Evangelistar von Poussay (Paris, Bibl. nat., von Haseloff der gleichen Hand (Ruodpreht?) zugewiesen; zu vgl. S. 55, wo bemerkt ist, dass im Psalter ev. zwei Hände zu scheiden wären!) zusammenlaufen, und wie hieraus mancherlei neue Ahnungen und Schlüsse über die Lage der grossen Kunstcentren, besonders in ottonischer Zeit, ihre Zusammenhänge und Durchkreuzungen sich ergeben.

Jene beiden Handschriften nehmen eine Mittelstellung in doppeltem Sinne ein. Erstens zwischen der karolingischen Adagruppe (der ältesten und für Deutschland wichtigsten karolingischen Malerschule, wahrscheinlich (vgl. auch S. 133 ff.) frühbyzantinischer Herkunft) und den ottonischen Gruppen, andererseits innerhalb dieser letzteren. Die Poussayer Handschrift bietet das m. W. einzige Beispiel eines Bildercyclus, der, tech

nisch und im Stil noch auf dem Boden der karolingischen Weise stehend, in Umriss und „Erfindung“ doch die grössten Analogieen zu den wichtigsten ottonischen Cyclen aufweist (Codex Egberti, Gruppe des Aachener Ottonencodex); zu den ottonischen Sachen aber zeigt sich auch die engste Verwandtschaft im Ornamentalen, besonders in den üppig entwickelten Rankeninitialen.

Guf Grund dieser an sich interessanten Beziehungen zu karolingischen Arbeiten ist nun allerdings für die locale Festlegung der ottonischen noch nicht viel gewonnen; denn Traditionen der Adagruppe sind durch die jüngste Forschung in fast allen wichtigen deutschen Kunstcentren nachgewiesen oder wahrscheinlich gemacht, in Reichenau und St. Gallen, in Fulda und Würzburg, in Trier-Echternach. Gerade die Echternacher Gruppe ist es, welche die ins Auge fallenden Vorzüge der Adaschule noch in ottonischer Zeit gewahrt hat, sie ist in gewissem Sinne die Haupterbin.[1]) Handelt es sich also darum, wie in diesem Falle, für grosse Gruppen der ottonischen Kunst zwischen Reichenau und Trier die Entscheidung zu fällen, so kann der Nachweis einer Abstammung von der Adaschule keinerlei ausschlaggebende Bedeutung haben. Noch verwickelter würden Haseloff die Dinge erschienen sein, wenn er gewisse auffallende stilistische Beziehungen seiner Handschrtften zu einem anderen karolingischen Codex beobachtet hätte, der schon seit dem X. Jahrhundert in Trier befindlichen Trierer Apokalypse (sich zeigend in einer eigenthümlich übertriebenen Hindurchmodellierung des Oberschenkels durch den scharf angespannten Mantel bei gleichzeitiger starker Ueberhöhung der Extremitäten und Abrundung der Kniee; auf dem Oberschenkel in der Mitte eine gabelförmige Doppelfalte, was in der Apokalypse bei fast jeder Figur vorkommt, vgl. dazu Has. Taf. 53,1; 55,4 (die Maria), aber auch Taf. 3; zwei eigenthümliche Horizontalstriche oberhalb der Knöchel Apok. Bl. 4 b (Christus) und Has. Taf. 53,1; bemerkenswerth auch die Verwandtschaft in den Köpfen, vgl. Apok. Bl. 4b (Christus) mit Has. a. a. O. Engel l. und Taf. 53,2). Ich führe diese Analogieen hier nicht auf, um die Frage nach dem Entstehungsort der zwei ottonischen Codices im Trierischen Sinne zu beeinflussen, denn der Nachweis, dass die Apok. im X. Jahrhundert in Trier war, beweist ihren Trierer Ursprung noch nicht, für den man mehrfach plaidirt hat. Aber an sich ist es wohl interessant, die überhaupt älteste illustr. Apok. in so nahen stilistischen Beziehungen zu Werken zu sehen, die der Abstammung von altchristlich-orientalischer Kunst in so hohem Grade verdächtig sind. Andererseits öffnet dieser Hinweis auch das Auge für Stileigenthümlichkeiten des Psalters, die Haseloff, so eingehend und zutreffend sonst seine Charakteristik ist, nirgends hervorhebt, die aber ihre Bedeutung haben, wo es

---

[1]) Schon vor Jahren verglich ich in Paris das Evangeliar von Soissons (Adagruppe) mit dem von Luxeuil (Echternacher) auf seinen Motivenschatz, die Art der Umrahmungen u. s. w. Die Menge der Beziehungen ist erdrückend. Betont ist dieser Zusammenhang, irre ich nicht, zuerst von Swarzenski.

darauf ankommt, bestimmte Exemplare besonders unter den Ausläufern der Adagruppe (die Zahl dieser Spätlinge wird von Haseloff um einige vermehrt, S. 125, zu vgl. Swarzenski, Regensburger Buchmalerei S. 165 Anm.) zu nennen, an die der Psalter und die Handschrift von Poussay anzuschliessen wären. Interessant ist da, dass der Darmstädter Gerocodex, den Haseloff für die Reichenau in Anspruch nehmen möchte, und dessen Widmungsbilder im Umriss Beziehungen zu denen des Psalters zeigen, bei den hier in Betracht kommenden stehenden Figuren die beregten Stileigenthümlichkeiten garnicht zeigt. Uebrigens steht er auch in der Zeichnung der Augen dem Psalter, scheint es, ferner, als der früheste Codex der ganzen Richtung, der des Godescalc aus dem VIII. Jahrhundert.

Wichtigere und neue Aufschlüsse und Ahnungen über den Entstehungsort nicht nur des Psalters, sondern überhaupt der ottonischen Gruppen ergaben sich nun aber bei dem Vergleich der ottonischen Arbeiten untereinander. Und wer noch zögerte, Haseloff's Zuweisungen an die Reichenau in vollem Umfange zu acceptiren, wird doch zugestehen müssen, dass seine Ausführungen eine beträchtliche Klärung bringen. Zunächst, soweit der Psalter selbst in Frage steht, dessen Entstehung auf der Reichenau zwar schon von anderen behauptet, aber nicht erwiesen war. Die von Haseloff dargelegte Uebereinstimmung besonders des Ornamentalen mit den Motiven des (für die Reichenau gesicherten) Egbertcodex (Vorsatzblätter), denen des Reichenauer Sacramentars in Florenz und des von v. Oechelhaeuser publicirten Codex in Heidelberg (in Betracht kommen die Purpurmusterungen, Initialen verschiedener Gattung, Thiere in goldener Zeichnung auf Purpur u. s. w.) hat in der That etwas Zwingendes (zu vgl. freilich, was S. 146 über gemusterte Gründe einer Handschrift a. St. Maximin-Trier gesagt ist), umsomehr, als ja die Beziehungen Egbert's zur Reichenauer Malerschule feststehen. Haseloff geht nun aber weiter. Der Poussay-Codex steht im Bildumriss der schon genannten bedeutendsten, jetzt an 30 Handschriften umfassenden, aber noch „wandernden" „Gruppe des Aachener Ottonencodex" noch näher als der Codex Egbert's (ich schlage für jene als kürzere Bezeichnung an Stelle des unglücklichen: „Vögeschule" etwa „Liuthargruppe" vor, nach dem Schenkgeber resp. Schreiber und Maler der ältesten Handschrift).

Die interessanten Beziehungen der „Liuthargruppe" zu den Reichenauer Kunstwerken sind ja längst festgestellt; auch ist schon von anderer Seite (Beissel, Braun)[2]) die Ansicht ausgesprochen, diese Sachen selbst

---

[2]) Ich schätze gewiss Beissel's Antheil an der mittelalterlichen Kunstforschung hoch ein, aber bedauern muss ich, wie er in seinem Aufsatz über das Evangelienbuch Heinrich III in Upsala (Zeitschrift für christliche Kunst, 1900, No. 3), statt die Handschrift einfach der Echternacher Gruppe einzureihen, zu der sie gehört, die von mir mühsam geschiedenen Gruppen wieder durcheinander zu mischen bemüht ist. Bedauern muss ich auch, dass in Swarzenski's Erörterungen über die rheinischen Schulen nicht mehr Klarheit und Serenität waltet. Was will er z. B. sagen mit einer Bemerkung wie dieser (a. a. O. S. 113): „es ist ... im Missgriff gewesen,

müssten auf der Reichenau entstanden sein. Haseloff kommt hierauf zurück; er bringt zum ersten Mal Beweise. Freilich, was die Handschriften selbst bieten, möchte man eher Symptome heissen, Hinweise, die oft zwei- oder mehrdeutig bleiben. Von dem Hauptstück, dem seither auf Grund des Kalendars für Trier in Anspruch genommenen Sacramentar in Paris (Bibl. nat. lat. 18005) sagt H. selbst (S. 157): „Das Trierer Sacramentar ist demnach entweder in der Reichenau für Trier geschrieben worden oder in Trier unter . . Abschrift einer von dorther stammenden Vorlage." Wenige Seiten später wird dann einfach das Erstere als bewiesen angenommen („dessen Reichenauer Ursprung wir nachgewiesen zu haben glauben!" S. 165). Was sollte man aber, so darf man vielleicht doch fragen, in Trier mit einem Codex anfangen, dessen Litanei nicht einen Trierer Heiligen, dessen Text nicht Trierer, sondern Reichenauer Feste bringt? Auch dieser Fall scheint also doch verwickelter zu liegen. —

Der in einigen anderen Handschriften, meist von mir schon hervorgehobene Hinweis auf den hl. Gallus würde vielleicht eher für St. Gallen als für die Reichenau sprechen. Wichtiger ist, dass der einzige auf der Reichenau selbst (von Kraus) nachgewiesene Codex ein wenn auch dürftiger Spätling dieser Richtung ist. Die äusseren für und gegen Reichenau sprechenden Umstände balanciren sich ziemlich. Die kunstgeschichtliche Ausbeute der in Karlsruhe und sonst verstreuten Reichenauer Handschriften ist eine so geringe, dass Swarzenski noch kürzlich den Versuch gemacht hat, der Reichenau auch den Egbertcodex in gewissem Sinne streitig zu machen, indem er darzuthun suchte, dass hier der anregenden Thätigkeit des Trierer Auftraggebers die Hauptehre gebühre, was aber mit der Fassung der Widmungsinschrift nicht in Einklang zu bringen ist. Wichtig wäre es, festzustellen, ob die Reichenauer Wandgemälde, die „wegen ihrer schlechten Erhaltung und Uebermalung nur schwer zur genaueren stilistischen Vergleichung herangezogen werden können" (Swarzenski), den Liuthar-Handschriften so nahe stehen, wie H. anzunehmen scheint. Haseloff scheint die Originale selbst noch nicht wieder übergeprüft zu haben; soweit die Publication von Kraus ein Urtheil gestattet, zeigten die Wandgemälde eine viel eingehendere, unruhig strichelnde Faltenangabe auf Aermeln und Beinen, die Bildung der Augen ist schmäler, mandelförmiger. Durch dies und einen ab-

---

wenn Vöge die Frage nach einem einheitlichen Entstehungslocal (der Liuthargruppe) so sehr in den Vordergrund rückte?" Habe ich denn nicht eine Reihe von Filialschulen aufgestellt? Dreht sich nicht um die Ermittlung des Centrums noch Haseloff's halbes Buch? Will Swarzenski bestreiten, dass die von mir der Hauptschule zugewiesenen Handschriften aus einer Malstube hervorgegangen sind, was selbst dann der Fall ist, wenn sie zufällig an verschiedenen Orten gemalt wären (vgl. unten)? Bin ich nicht gerade darin zu rigoros gewesen, dass ich der Hauptschule zu wenig, denn dass ich ihr zu viel zugewiesen hätte? Was wäre aber wohl im ersten Anlauf natürlicher gewesen, als die strengste Kritik in der Aufstellung des Œuvres. Es kam darauf an, einen Grundstock von Werken zu gewinnen, deren innere Zusammengehörigkeit jeder (zersetzenden) Kritik standhielt.

weichenden Farbengeschmack kommt in den Stileindruck hier eine andere Nuance, doch ist in den grossen Zügen der Faltenführung viel Verwandtes, auch kann man mit der ältesten „Liuthar-Handschrift“, der Aachener, Berührungen im Bildumriss nicht ganz abstreiten (Meeressturm; Gerasener). Im Allgemeinen hat Haseloff's Erörterung der Ortsfrage noch etwas Provisorisches. Merkwürdig insbesondere ist, wie schnell er über das hinweggeht, was die Schriftquellen über die ältere Reichenauer Kunst vermuthen lassen. „Wir lassen dahingestellt,“ heisst es S. 168, „ob die von Walahfried Strabo, dem grössten Dichter und Gelehrten der Reichenau verfassten Inschriften „De evangelio ad picturam“ (ob sie wirklich von ihm sind, ist allerdings strittig!) überhaupt in Bilder umgesetzt wurden . . .“ De Rossi und von Schlosser haben die Vermuthung aufgestellt, in diesen Versen (vgl. des Letzteren Schriftquellen zur Geschichte der karolingischen Kunst, S. 329) seien die Gemäldetituli der 830 von Gozbert erbauten Gallusbasilika erhalten. In einer Tabelle, in der dieser Cyclus mit einer Reihe anderer verglichen wird, hat von Schlosser bereits für einige sehr seltene Darstellungen (Lasset die Kindlein zu mir kommen; Christus weint über Jerusalem; auch die Verfluchung des Feigenbaumes kommt in Betracht!) auf den Münchener Ottonencodex hingewiesen, also die wichtigste und schönste — eben der Liuthar-Handschriften. Hinzu kommt, dass sich hier neben jenen seltenen auch viele andere Scenen finden, die für die ältesten Liuthar-Handschriften charakteristisch sind (Versuchung Christi, Enthauptung des Täufers, Speisung der 5000, Christus bei Maria u. Martha etc.; diese Scene von v. Schlosser a. a. O. Nr. III, 3 irrig auf die Salbung durch Magdalena bezogen). Kann man nun aus anderen Gründen wahrscheinlich machen, dass die Liuthar-Handschriften aus demselben Centrum stammen, in dem vielleicht anderthalb Jahrhunderte früher die Tituli entstanden sind, so ergäben sich, dächte ich, daraus interessante und weitgehende Schlüsse.

Erstens der, dass die Wandgemälde, deren Tituli wir haben, nicht nur in der Phantasie des Dichters werden bestanden haben, zweitens aber der wichtigere, dass diese ottonischen Cyclen im Wesentlichen auf karolingischer Basis beruhen. Dies würde also auch für den Codex Egberti (zu einem Theile) zutreffen, von dem noch kürzlich Swarzenski behauptet hatte, dass man ihn „nicht anders, denn als fast unmittelbare Copie einer altchristlichen Bilderhandschrift verstehen“ könne. Auch Haseloff's Darstellung geht von der Anschauung aus, dass die ottonischen Cyclen durch ein neues und unmittelbares Anknüpfen an altchristliche Handschriften, also durch eine Renaissance zu erklären seien (vgl. jedoch S. 105 oben). Was den Egbertcodex anlangt, so ist daran ja etwas Richtiges, und ich habe selbst zuerst auf die Berliner Italafragmente hingewiesen, Vergleiche, die von Haseloff weiter ausgesponnen und auf den Vatic. Virgil (Nr. 3225, IV. Jh.) ausgedehnt werden. Doch in den Tituli stehen die Scenen vereinzelt schon gruppenweise in der Abfolge zusammen wie im Egbertcodex (zu vgl. v. Schlosser a. a. O. Nr. II, 20, III, 2—4, dazu Kraus, Cod. Egberti Taf. XLI—XLIII!). Auch braucht man nur den Christus aus der Himmelfahrt mit dem im Drogosacramentar einerseits und dem auf der Reider'schen

Tafel andererseits zu vergleichen (die Letztere möchte ich jedenfalls für altchristlich ansprechen!), um wahrzunehmen, wieviel näher die karolingische Darstellung der altchristlichen ist als die ottonische; allerdings sind gewiss nicht alle altchristlichen Darstellungen so schwungvoll bewegt wie die von Reider'sche. — Als anklingend an Altchristliches seien hier im Egbertcodex die Composition der Verleugnung Petri (zu vgl. die im Britt. Mus. bewahrte römische Elfenbeintafel, Graeven's Corpus I, No. 24) wie der Kindermord (zu vgl. die Scene im Rabulacodex, Garrucci, Storia, Tav. 130, 2), ferner der die Sandalen lösende Apostel aus der Fusswaschung (vgl. Garr. 18, 4), endlich die Composition des Pfingstfestes hervorgehoben, mit der man die barberinische Terracotta mit „Jüngstem Gericht“ (Garr. 465; nach v. Schlosser nicht christlich) vergleichen wolle. Aber es ist wieder fatal, dass die Anklänge bald nach Rom, bald auf den Osten weisen.

Ein Studium der Tituli aus karolingischer Zeit ist also, scheint es, Haseloff's Hauptthese günstig. Und wenn dieselbe auch keineswegs eine Behebung aller Schwierigkeiten bedeutet, jedenfalls ist seine Erörterung das Beste, was bisher zur Localisirung des grossen ottonischen Denkmälerbestandes gesagt ist. Das Gesammtbild, das er giebt, ist kurz dieses: Er belässt (mit dem Referenten) in Echternach-Trier die zahlreichen Handschriften aus der Nachfolge des sog. Echternacher Codex; setzt ebenfalls nach dort, unter Annahme Reichenauer Einflüsse, die kleine aber hervorragende Gruppe: Registrum Gregorii-Evang. der Ste. Chapelle (durch Haseloff's Zuweisungen in glücklicher Weise um einige Nummern vermehrt, insbesondere durch Einzelblatt mit Darstellung Otto II, jetzt in Chantilly, in dem er ein weiteres Stück des Registrum selbst sieht, gehörig zu den auf Otto's Tod bezugnehmenden Versen). Nach der Reichenau aber setzt er ausser dem Egbertpsalter (nebst Verwandten), wie dem Codex Egberti (nebst Verwandtem in Berlin; nach Haseloff gewissermaassen ein 2. Band!) vor Allem die Handschriften der Liuthargruppe. Für das Evangeliar der Ste. Chapelle kann er allerdings nicht umhin, die Mitarbeiterschaft einer „Reichenauer“ Hand anzunehmen. Aber die Verwirrung, die dadurch gestiftet wird, ist doch mehr eine scheinbare. Denn gerade durch den Nachweis dieser Zwischengruppe, die, im Ganzen den Habitus der (späteren) Echternacher Sachen zeigend, doch in dem feineren Farbengeschmack, ein wenig auch in den Formen auf „Reichenauer“ Einflüsse deutet, wird die verwickelte Frage der Lösung näher gebracht. Nicht im Egbertcodex, auch nicht im Psalter, sondern eben im Registrum (nebst Verwandten) hätten wir also nach Haseloff die Früchte jener Bemühungen Egbert's zu erblicken, in Trier selbst unter Heranziehung süddeutscher Kräfte neues künstlerisches Leben hervorzurufen. Hiermit geht die Fassung der Widmungsinschrift im Registrum: Egbertus fieri jussit presul Trevirorum, wie ich glaube, sehr gut zusammen. Kommt in der Handschrift der Ste. Chapelle Einzelnes (wie die Figürchen auf den Kanones) auf Rechnung einer „Reichenauer“ Hand[3]), so würde man es

---

[3]) Ich hatte den Codex um deswillen und weil er sich im Ganzen vor den

natürlich, selbst wenn es in Trier zugesetzt sein sollte, nicht für die Trierer, sondern für die Reichenauer Schule in Anspruch nehmen. Denn die Schule wandert mit dem Künstler; so lange sich dieser draussen von der angestammten Richtung und Art in keiner Weise entfernt, hört er eben der Mutterschule an. Wem fiele es ein, Arbeiten Fiesole's für römisch zu erklären, weil sie zufällig in Rom entstanden sind.

Die Liuthargruppe bleibt, auch wenn sie reichenauisch ist, innerhalb der dortigen Buchmalerei als gesonderte Gruppe bestehen. Haseloff musste für den (trotz aller Verwandtschaft) vorhandenen Gegensatz dieser Handschriften zum Codex Egberti, nach einer anderen Erklärung suchen. Nach ihm ist dieser Gegensatz eben durch den der Individualitäten zu erklären. Nun ist aber das, was Haseloff, ein Wenig auftragend, das „feurige Temperament" der Liuthargruppe nennt (vgl. Vöge, Malerschule um das Jahr 1000, S. 78 f., 220 f.) mehr oder minder allen diesen doch sicher nicht von einer Hand stammenden Codices eigen. Zudem tritt der Gegensatz zum Egbertcodex auch sonst, z. B. in den Aeusserlichkeiten des Illustrationssystems hervor. In E. herrscht der oblonge in die Textcolumne eingefügte Bildstreifen, in Aa. die ganzseitige Bildtafel mit reichen Bogenstellungen und Architekturen.

Hier ist also nicht blos ein Gegensatz von „Individualitäten", sondern auch ein solcher der Richtung. Der Egbertcodex weist zwar in einem grossen Theil seiner Bilder auf dieselben Wurzeln wie die Liutharhandschriften, aber es machen sich daneben anderweitige, wahrscheinlich von römisch-altchristlichen Hss. ausgehende Einflüsse hier stärker geltend als in der Liuthargruppe. — Wo liegen nun die gemeinsamen Wurzeln, soweit sie vorhanden sind? Wie die karolingischen Tituli vermuthen lassen, in der älteren abendländischen Kunst. Ob in der abendländisch-altchristlichen in letzter Linie, das ist damit allerdings noch nicht ausgemacht. Ich habe

---

späteren Echternacher Sachen durch die feinere „Reichenauer" Farbenstimmung sehr deutlich auszeichnet, als eine Copie einer Handschrift Echternacher Richtung von einer Hand meiner Schule gefasst, deren Manier ich auch im Kopf des Johannes noch durchwirken sah. Haseloff hält es für ausgeschlossen, dass in diesem Sinne damals Copieen angefertigt seien. Aber auf den Wunsch eines hohen Reichenauer Bestellers z. B., der etwa eine Handschrift dieser Schule zu Gesicht bekam und eine Doublette besitzen wollte, kann damals ebenso gut und ebenso genau durch einen Reichenauer Maler copirt sein, als in späteren Jahrhunderten copirt worden ist. Man könnte sich denken, dass die Handschrift dann wirklich nach der Reichenau gelangt und (Haseloff's These immer als richtig vorausgesetzt) dort mit den Canonesfigürchen nachträglich geschmückt sei, während der in Trier gebliebene Reichenauer Maler dann in der Echternacher Weise — nur zarter — fortarbeitete. Haseloff sagt: eine Copie kann nicht vorliegen, weil wir gar keine Trier-Echternacher Originale aus der Zeit haben. Er hält ja aber selbst die Handschrift für ein solches! In der charakteristischen Trier-Echternacher Farbenbuntheit eine spätere Verwilderung zu sehen, ist deshalb vielleicht auch gewagt, weil die Buntheit gerade zu einem Theil altes karolingisches Erbe zu sein scheint.

schon früher z. Th. auf die Anklänge an Altchristlich-orientalisches aufmerksam gemacht, die sich in den Liutharhandschriften finden. Die noch so antik berührende Ornamentik des Aachener Codex hat ihre auffallendsten Analogieen in den östlich beeinflussten Mosaiken Ravenna's (i. S. Vitale z. B.). Aber auch die des Rabulacodex bietet die meisten dieser Motive, allerdings neben zahlreichen anderen. Zwar ist damit noch nichts gewonnen, denn denselben Elementen begegnen wir schon in den römischen Katakomben. Es kommt aber hinzu, dass auch die Compositionen manches Verwandte mit frühorientalischen haben. So in auffallender Weise die Kreuzigung; zumal wenn man die im Aachener und im Egbertcodex zusammen in's Auge fasst. Beide haben den langgewandeten Christus; in Aa. ist die Gruppe der Kriegsknechte (Anordnung der Köpfe im Profil!), auch die Gruppe von Maria und Johannes (Beide stehen links!) besser festgehalten, in E. die der Marien und die klagenden Gebärden des Protagonisten. — Hinzu kommt, dass für die Liutharhandschriften der Typus des stehend zum Himmel auffahrenden Christus charakteristisch ist, den auch die Rabulahandschrift hat, der auch in der frühorientalisch beeinflussten Adagruppe einmal vorkommt[4]) (im Soissonsevangeliar, Kanones, Abb. Janitschek, D. Malerei, zu S. 32, womit man die Darstellung in der in Berlin bewahrten Mindener Handschrift vergleichen wolle). In der Verkündigungsscene bietet der Rabulacodex wie A. u. E. die stehende, nicht die sitzende Madonna. Gehen aber nicht auch die grossartig-visionären Evangelistendarstellungen der Handschriften in München (Cim. 58) und in der Barberina auf die orientalische Phantasie zurück? Ist nicht die in Cim. 59 gegebene Darstellung des Lebensbaumes eine Erfindung des Orients? Ist nicht das die Initialornamentik der Liuthargruppe charakterisirende vieltheilige Blatt mit muschelartigem Umschlag ein, ich will nicht sagen frühorientalisches, aber sicher ein byzantinisches Element? Ja, zeigt sich nicht in der schon berührten Ganzseitigkeit der Bilder in der grundsätzlichen Anordnung der Figuren unter Architekturen, wie sie die älteste Liuthar-Handschrift hat, eine gewisse allgemeinere Verwandtschaft der Gattung theils mit dem Rabulacodex[5]) theils mit der karolingischen Adagruppe, für deren in letzter Linie frühorientalische Herkunft (auch in Stil und Technik!)[6]) Haseloff (mit

---

[4]) Allerdings auch im Utrechtpsalter (vergl. Tikkanen, Psalterillustration i. MA. I, 3 S. 289), wo jedoch der am ehesten römisch-altchristliche Typus mit seitlich hinauffahrendem Christus zweimal daneben steht.

[5]) Vgl. Garrucci, Storia dell' arte cristiana. Tav. 128 f., 140; auch die Schweifung der Giebel ist merkwürdig.

[6]) Interessant, dass der Adaschule auch die Darstellung der Versuchung (in mehreren Scenen) eigen gewesen zu sein scheint; ich schliesse das aus der kleinen Vignette mit den Christus huldigenden Engeln im Soissons-Evangeliar (Bl. 82a), einer Gruppe, die hier im Anschluss an die Taufe nur als die Schlussscene der Versuchung (vgl. die Darstellungen der Liuthargruppe und dazu Math. c. 3, 17 und 4, 1 ff) gedeutet werden kann.

dem Referenten) so lebhaft eintritt? eine Verwandtschaft der Gattung, die auch darin zu Tage liegt, dass schon in der ältesten Handschrift der Adagruppe, dem Evangeliar des Godescalc ein Theil der ornamentalen Motive sich wiederfindet, die für den Aachener Codex charakteristisch sind[7]). — Zwar, aus diesen und ähnlichen Beobachtungen den Schluss zu ziehen, dass auch die wichtigste ottonische Schule (wie die für uns wichtigste karolingische) im frühchristlichen Orient wurzele, wäre verwegen; aber die Möglickeit ist keineswegs ausgeschlossen. Gewiss könnte es nicht die Stufe des Rabulacodex gewesen sein, von der aus die Abzweigung erfolgt wäre; diese müsste schon früher stattgefunden haben, denn der Rabulacodex zeigt eine ganze Reihe specifisch orientalischer Elemente, die in unsere Gruppe nicht übergegangen sind. Einzelnes von diesen könnte sich allerdings auf dem langen Wege (über Italien) verloren oder abgeschliffen haben. —

Es ist am wahrscheinlichsten, dass die Traditionen der Adagruppe der Reichenau durch das karolingische Frankreich vermittelt sind. Liegt es nicht bei der Lage und Geschichte des Klosters nahe, anzunehmen, dass sich daneben schon frühzeitig, besonders aber auf dem Gebiete der Monumentalmalerei von Italien (Ravenna, Verona) ausgehende Strömungen werden geltend gemacht haben? Wie dem aber auch sei, unrichtig ist, glaube ich, jedenfalls die Auffassung Swarzenski's, wonach diese ganze ottonische Renaissance-Malerei mit dem Codex Egberti „stehe und falle“, von diesem als dem (römischen Werken des IV. Jahrhunderts direct nachgeschaffenen) bahnbrechenden Werke der Erneuerung gleichsam ausstrahle. Die älteste Liutharhandschrift, der Aachener Codex kann eben vom Egbertcodex ganz und gar nicht abgeleitet werden; was von den Kreuzigungen angedeutet ist, genügt um zu zeigen, dass zwar gemeinsame Wurzeln, aber nicht eine directe Beziehung hier vorliegt. Gerade die Richtung des Egbertcodex bedeutet, wie auch Haseloff vermuthet, auf der Reichenau mehr eine Episode; die Liuthargruppe überdauert sie, während der Egbertcodex allerdings für eine andere Schule, die Trierer, von grosser Bedeutung ward, was sich durch seine Bestimmung von selbst erklärt. Sollte nicht aber auch diese längere Lebenskraft der Liuthargruppe damit zusammenhängen, dass sie schon länger und tiefer im heimischen Boden wurzelte? — —

Von den vortrefflichen Darlegungen Sauerland's ist für die Kunstgeschichte am wichtigsten der Nachweis, dass die, dem Egbertpsalter später hinzugefügten sog. Gertrudianischen Gebete nebst den 5, stark byzantinisirenden Gemälden, nicht erst, wie man bisher meinte, für die Königin Gertrud von Ungarn († 1213), sondern schon um 1085 und zwar für eine russische Grossfürstin des Namens, die Gemahlin des Grossfürsten Isjaslaw von Kiew und Mutter jenes Jaropolk, der 1075 sein Reich vom römischen Stuhle zu Lehen nahm, eingefügt sind. Diese interessante Episode der

[7]) Die Richtung auf zeichnerische Behandlung ist auch den frühorientalischen Reliefs eigen, besonders den „syrisch-ägyptischen“ Elfenbeinen.

russischen Geschichte spiegelt sich auch in den mit Beischriften versehenen Bildern, in denen der hl. Petrus als Schutzpatron auftritt. Dadurch wird nun zugleich auch der frührussischen Kunstgeschichte neues und werthvolles Material gesichert, dem Haseloff einen sachkundigen Schlussabschnitt widmet. Interessant sind hier besonders die Bemerkungen über die Darstellung von Kirche und Synagoge in der östlichen Kunst, die man bisher mit Unrecht auf abendländische Einwirkungen zurückführte.

An Einzelheiten sei noch erwähnt, dass mit den Deckelverzierungen auf dem Poussayer Codex — Haseloff stellt mit der Christusfigur als „ausserordentlich verwandt" die der Baseler Tafel zusammen, was zum mindesten übertrieben ist — die an dem Tragaltar im Münchener Nat.-Mus. (Nr. 198) auffallend übereinkommen. — Zu der Bemerkung auf S. 90: „Die Anordnung Joseph's als Gegenstück zu Maria" (in der Geburtsscene) „ist rein abendländisch", sei auf Leitschuh, Geschichte der karol. Malerei, S. 147, verwiesen. — In zwei Gedichten dieser Zeit, die in Trierer Handschriften erhalten und früher von Sauerland publicirt sind (Neues Archiv f. ä. d. Geschichtskunde 16, 178) findet sich ein auffallender Anklang an die Widmungsverse von München Cim. 57; inwieweit der Vers formelhaft, kann ich nicht sagen. Das karol. Elfenbein dieser Hs. steht denen des Psalters Karl d. Kahlen nahe, weist also auf Reims. *Vöge.*

M. Csaki, Führer durch die Gemäldegalerie des Baron Bruckenthal'schen Museums in Hermannstadt. Herausgegeben im Auftrage des Curatoriums. Fünfte Auflage. Hermannstadt, Selbstverlag des Museums. 1901. 349 SS. 8⁰.

Eine Fülle von Gemälden verschiedensten Ranges ist es, die in der geistigen Hauptstadt Siebenbürgen's, in Hermannstadt, verwahrt wird. Nachgerade wird diese Thatsache schon einigermassen unter den Kunstfreunden bekannt, da sich seit 1894 die Litteratur wiederholt mit der Sammlung als Ganzem und mit einzelnen Bildern derselben beschäftigt hat. Auch das Repertorium für Kunstwissenschaft handelte von der Bruckenthal'schen Galerie. (XIX. S. 109 ff.) Es war 1896. Damals gab es nur einen in wissenschaftlicher Beziehung ganz und gar unzureichenden Führer, keinen Katalog, kein beschreibendes Verzeichniss. Diesem Mangel ist nun in jüngster Zeit abgeholfen worden. Custos Michael Csaki ist im Laufe des Sommers 1900 mit der neuen Katalogisirung der Sammlung fertig geworden, und jetzt, 1901, liegt ein nettes Bändchen vor uns, das eine Uebersicht über die 1239 Bilder der Bruckenthal'schen Galerie vermittelt[1]). Die Beschreibung der Gemälde, die Zusammenstellung des Kataloges im Allgemeinen und die Vorrede sind Csaki's Werk. Der Genannte spricht in der Vorrede auch von meinem Antheil an der Arbeit, und das ist ein Punkt,

[1]) Ich schreibe Bruckenthal mit ck, da dies die ursprüngliche Schreibweise ist. Warum sie neuestens mit der Schreibung Brukenthal vertauscht worden ist, vermag ich nicht anzugeben.

den ich hier erwähnen muss, da er es begreiflich macht, wie ich dem neuen Katalog gegenüber mit Lob und Tadel sehr sparsam sein werde. Denn den eigenen Antheil an der Leistung, er besteht z. B. in der Bestimmung der meisten Bilder und in der Aufforderung, Angaben über Restaurirung der Bilder, über alte Sammlervermerke, Inventarsnummern und Aehnliches im neuen Katalog mitzutheilen, diesen Antheil darf ich doch nicht selbst taxiren. Im Allgemeinen wird es mir aber vergönnt sein, der Freude über das Erscheinen des Verzeichnisses Ausdruck zu verleihen. Was Csaki's Antheil betrifft, so kann ich aussprechen, dass die Beschreibungen mit Verständniss und Fleiss verfasst sind und dass die mühevolle Zusammenstellung des Ganzen gewiss den Dank nicht nur der Hermannstädter verdient, sondern auch den aller Kunstgelehrten, die sich mit Bilderstudien beschäftigen. Auf dem Titelblatte hätte ich eine Umstellung der Zeile mit der Angabe „fünfte Auflage“ gerne gesehen. Sie steht erst unter dem Namen Csaki's und bedeutet also, dass die fünfte Auflage des Csaki'schen Kataloges vorliegt. Gemeint aber ist damit, dass es sich um die fünfte Auflage des Führers überhaupt handelt. In Bezug auf Csaki's Katalog ist es die erste Auflage. Auch hätte ich den Ausdruck „Führer“ fallen gelassen, da doch die Bilder nicht nach der Reihe der Aufstellung, nicht nach den Sälen und Zimmern verzeichnet werden, sondern nach den Künstlernamen in alphabetischer Reihe. Man wird also nicht durch die Galerie geführt, sondern man hat einen eigentlichen Katalog der mannigfach vertheilten Bilder in der Hand. Dass die Stücke in der neuesten Aufstellung des ganzen Bilderbesitzes, die ebenfalls den rastlosen Bemühungen Csaki's verdankt werden, nach kunstgeschichtlichen Gruppen vereinigt sind, diese räumliche Anordnung kann aus dem neuen Verzeichniss nicht entnommen werden. Das wird Niemand beanspruchen, der mit Sammlungen und Katalogen vertraut ist.

Folgende Bemerkungen über einzelne Bilder sollen entweder meine Bestimmungen begründen, bekräftigen oder berichtigen. Auch mögen einige Ergänzungen gegeben und kleine Missverständnisse aufgeklärt werden, die sich bei der ungewöhnlich grossen Anzahl von Bildern, deren Nummern mehrmals geändert wurden, und bei mündlich geäusserten Ansichten leicht einstellen konnten. So hatte ich die Benennung Evert van Aelst nicht für sicher gelten lassen (Nr. 4), doch mag ich übersehen haben, die Zweifel ausdrücklich zu betonen. Bei Nr. 129 schliesse ich mich jetzt der Ansicht von Bredius an, dass Jacob Adriaensz Backer zu nennen sei. In der Jahreszahl 1641 schien mir die 4 erneuert. Zwischen den Namen A. Coosemans und Cornelisz fehlt Cordua. Mit dieser Signatur sind zwei Stillleben der Hermannstädter Galerie versehen, die jetzt als niederländische Werke Nr. 809 und 810 verzeichnet stehen. Genaueres wurde mitgetheilt in meinen „Kleinen Galeriestudien“ Neue Folge, Lieferung I, S. 35 f. — Zu Simon van Douw möchte ich notiren, dass der „Kampf im Hohlweg“ stilistisch den sonst bekannten Werken des ziemlich seltenen Malers gut entspricht. In der noch jungen öffentlichen Galerie zu Cremona

befindet sich eine Reiterschlacht mit der Signatur „S V Douw f" (unten gegen rechts). In Sommerfelden ist ein Pferdemarkt von demselben Künstler zu finden; in der Galerie Gustav Ritters von Hoschek zu Prag hängt ein rastender, sich erleichternder Schimmel von S. v. Douw. Ueber den Künstler sind nähere Angaben im grossen Schweriner Katalog und im „Verzeichniss der Gemälde in gräflich Schönborn-Wiesentheid'schem Besitze" zu finden.

Bei Allart van Everdingen Nr. 341 hatte ich dieser Benennung entschieden widersprochen. Es kann sich bei diesem Bilde, als Everdingen geführt, nur um ein Missverständniss handeln.

Das prächtige kleine, seit einigen Jahren viel besprochene Bildniss von Jan van Eyck ist erst unlängst wieder durch Bredius als „ausgezeichnetes Original" bestätigt worden, und ich habe meinerseits keine Ursache, die Benennung aufzugeben. Die Gründe, die dagegen geäussert worden sind (durch Dr. Voll erst jüngst wieder in der Beilage zur Allgemeinen Zeitung, München 6. November 1901) überzeugen mich ebensowenig, als die, die man gegen die Echtheit des De Leuw-Bildnisses der Wiener Galerie in's Treffen geführt hat.

Auch bei dem ferraresischen Meister aus der Nähe des Mazzolino Nr. 357 bleibe ich bei meiner alten Ansicht. Die Reste einer Signatur scheinen freilich

„FR
·KROTO"

gelesen werden zu sollen, und dadurch kommt einem ja Gianfrancesco Caroto in den Sinn. Dieser Name ist denn auch vor dem Bilde genannt worden. Soweit ich aber den Caroto aus gut bestimmten Bildern kenne, ist er nirgends so farbenkräftig, wie auf dem vorliegenden Stücke mit der Geburt Maria's. Sollte, wider alles Erwarten, das Hermannstädter Bild sich als Coroto bestätigen, so müsste auch Nr. 255 der Berliner Galerie von den ferraresischen zu den Veroneser Meistern geschoben werden. Etwas, das mich an dem ferraresischen Ursprunge des Hermannstädter Bildes irre machen könnte, ist der Umstand, dass die Listen ferraresischer Maler des XVI. Jahrhunderts, soweit ich sie jetzt (auch mit Hülfe des Archivio storico dell' arte) überblicke, keinen Namen aufweisen, der zu der (freilich nicht ganz sicher leserlichen) Signatur des Werkes in der Hermannstädter Galerie passen würde.

Bei der Zusammenstellung der Bilder von und nach Jan Fyt sind offenbar Nummern verwechselt worden. Die jetzige Nr. 403 hatte ich einmal als: „Art der Hammiltons" notirt. An Fyt ist nicht zu denken. Dagegen sind Nr. 404 bis 406 nach den Notizen von Bredius echte Bilder, obwohl sie als Werke in der „Art des Jan Fyt" katalogisirt sind.

Nr. 427 „Das Zwiegespräch" ist unlängst durch Bredius als Werk des Harmen Hals erkannt worden.

Die Bilder aus der Nähe der De Heem erlauben wohl auch eine

andere Gruppirung, doch möchte ich ohne neuerliche genaue Ueberprüfung dieser Bilder keine bestimmten Vorschläge machen.

Bei Nr. 555 und 556 wird meine Benennung auf Gillis de Hondecoeter vollkommen bestätigt durch einen neuen Ankauf des Rijksmuseums zu Amsterdam.

Bezüglich des sogenannten Sebastien Le Clerc bei Nr. 658 und 659 muss ich eingestehen, dass ich in meinen kleinen Galeriestudien den unrichtigen Vornamen Sebastien genannt habe, der nun auch in den neuen Katalog übergegangen ist. Der Künstler, vielleicht auch ein begabter Dilettant, von dem die Bildchen in Hermannstadt sind, heisst, wie ich seither ermitteln konnte, F. v. Decler. Dieser Name fehlt in allen Nachschlagebüchern, die ich zur Hand habe. Doch findet sich die dentliche Signatur mit diesem seltenen Namen in zuverlässig alter Schrift auf der Hinterseite eines kleinen Bildes, das gewiss von derselben Hand ist, wie die Stücke in Hermannstadt. Dieses signirte Bildchen befindet sich in der Sammlung des Herrn Gaston von Mallmann in Wien und bringt eine Gebirgslandschaft, belebt durch allerlei Figürchen, zur Darstellung. Die Signatur lautet „F. c. Decler fecit“. Herr von Mallmann besitzt auch das Gegenstück. Was den F. c. Decler betrifft, so würde ich ihn am Unterrhein etwa in Bonn oder Köln suchen um 1780. Auf keinen Fall ist er mit Joh. Friedrich le Clerc zu verwechseln, der bei Hüsgen genannt wird. Zahlreiche Bilder unseres F. c. Decler befinden sich in der fürstlich Liechtenstein'schen Galerie zu Wien, einige in den anhaltdessau'schen Sammlungen, und im Rudolfinum zu Prag. Ein nettes Stück von diesem Decler begnete mir auch in der gräflich Brunsvick'schen Galerie zu Sommerau.

Zum Artikel Meytens des Hermannstädter Kataloges wäre auch die neue Nummer 11 heranzuziehen. Sie betrifft eine Copie des Meytens nach Correggio.

Der angebliche Netscher Nr. 762 ist nur durch ein Versehen als unangefochtenes Original in den neuen Katalog gekommen.

Bei Nr. 995 hat uns A. Bredius aus dem Traume geholfen. Er nennt für dieses Portrait eines jungen Bildhauers den M. de Sweerts als Meister, und ich kann ihm nur beistimmen. Das Bild ist gut und interessant.

Nr. 1151, ein fesselndes Bildchen, das doch wohl wirklich auf Tizian selbst und nicht auf einen Nachahmer zu beziehen ist, wurde von mir jedenfalls bei meinem ersten Besuche in Hermannstadt unterschätzt, beziehungsweise nicht genau genug studirt. Der neue Katalog wählt den Namen Tizian. In der Beschreibung soll es heissen: Kastanienholz statt Nussholz.

Bei Weickert sind die Angaben über den Künstler selbst weggeblieben. Johann Georg Weickert war ein Wiener Maler der zweiten Hälfte des XVIII. Jahrhunderts. Nach Füssli wäre er 1745 in Wien geboren. Im dritten Kapitel meiner „Geschichte der Wiener Gemäldesamm-

lungen" habe ich zahlreiche Weickert'sche Arbeiten namhaft gemacht und auch das Bruckenthal'sche Bildniss von 1792 erwähnt, das sich in Hermannstadt erhalten hat.

Zu Willmanns Nr. 1217 „Das Paradies" füge ich hinzu, dass die Signatur und Datirung noch erhalten sind. Ich las „Willmans" und darunter 1660. Die Null ist vielleicht der Rest einer 8. Denn der Katalog von 1844 las noch 1668. Das Bild ist in malerischen Sinne nicht uninteressant.

Beim „petit pont de bois" (Nr. 1224) von Philip Wouwermans ist neuerlich meine Diagnose durch Bredius bestätigt worden. Bredius lässt auch die „Landschaft mit Packpferden" Nr. 1225, als Original gelten.

Ohne Zweifel hat sich das Curatorium des Bruckenthal'schen Museums durch die Herausgabe eines beschreibenden Verzeichnisses den Dank aller Bilderfreunde verdient. Die Wissenschaft ist aber unersättlich und sie äussert sofort, nachdem das Verzeichniss seinen Lauf in die Kunstwelt begonnen hat, ihre weiteren Wünsche. So hätte sie gerne die Facsimilenachbildung der Künstlerunterschriften zur Verfügung, so würde sie gerne photographische Nachbildungen zahlreicher Gemälde der Hermannstädter Galerie besitzen. Von den 1239 Bildern der Sammlung ist heute kaum ein Dutzend im Lichtbilde wiedergegeben, auf keinen Fall genug, um sich auch aus der Ferne einen Begriff von dem lange unterschätzten Reichthum zu bilden. War die Verwaltung des Bruckenthal'schen Museums so rührig, die neue Aufstellung und Katalogisirung durchzuführen, so wird sie vielleicht auch Mittel und Wege finden, gute grosse Lichtbilder nach den besten und interessantesten Stücken der Galerie herstellen zu lassen.

Wien, Mitte November 1901. *Dr. Th. v. Frimmel.*

Gemälde des XIV. bis XVI. Jahrhunderts. Aus der Sammlung von **Richard von Kaufmann**. Berlin 1901. Verlag von Ascher & Co. XII S. und LXVII Taf. 4⁰.

Die Gemäldesammlung Richard von Kaufmann's erfreut sich eines guten und wohlbegründeten Rufes. In den letzten fünfzehn Jahren erst entstanden, hat sie durch kluge Beschränkung auf ein bestimmtes Gebiet und rasche Ausnützung der Erwerbschancen dem zusehends steriler werdenden Kunsthandel noch eine sehr bemerkenswerthe Ernte abgewonnen. Da bei ihrer Zusammensetzung weniger das Geschmacksraffinement des Amateurs als die Richtung der modernen Forschung massgebend war, bietet sie in ihrer systematischen Geschlossenheit gerade dem Kunsthistoriker mannigfachste Anregung und Ausbeute. Der grösste Theil der Bilder gehört dem XV. Jahrhundert an. Die italienische Malerei ist ausser durch die Quattrocentisten, unter denen sich Namen wie Botticelli, Crivelli und Giorgione und bezeichnete Bilder von Panetti und Grimaldi finden, durch eine Reihe feiner Trecentoaltärchen und einige gute oberitalienische Portraits aus dem Cinquecento (ein bezeichneter Tintoretto) vertreten.

Eine ungewöhnlich bedeutende charaktervolle Tafel mit zwei Heiligen vertritt die primitive spanische Kunst und für die frühfranzösische werden einige Bilder in Anspruch genommen, die noch unter überwiegend niederländischem Einfluss stehen. Der älteren deutschen Malerei gehören ein paar böhmische Täfelchen und zwei Altarflügelchen von Stephan Lochner. Von Hans Holbein dem Aelteren sieht man eine Madonna mit dem Kinde und eine grosse Darstellung des Martyriums des hl. Bartholomäus. Aus der fürstlichen Sammlung zu Hechingen kommt ein schönes Lunettenbild Strigel's. In vier coloristisch reizvollen Täfelchen erkennt man die etwas manierirte in krausem Goldschmiedeornament schwelgende Hand, die eine grosse Verkündigung in der Jacobskirche in Augsburg gemalt hat. Von Georg Breu findet sich eine monogrammirte, 1521 datirte Maria mit dem Kinde und einem Engel. Die Bildnisse, die sämmtlich dem XVI. Jahrhundert angehören, vertheilen sich auf den älteren und jüngeren Bruyn, einen Meister P. G., Hans von Kulmbach (bezeichnet und datirt 1520), Hans von Schwaz und Cranach den Aelteren. Was der Sammlung aber ihren eigentlichen Werth giebt, ja, worin sie einzig dasteht, auch unter den französischen und englischen Privatsammlungen, das ist die lange Reihe altniederländischer Gemälde. Es sind ihrer gegen vierzig. Von Roger van der Weyden findet sich ein charakteristisches, dem Stifterbildniss des Bladelin sehr verwandtes männliches Portrait. Auf der Vente Tabourier (1898) wurde eine Tafel mit der hl. Magdalena vom Meister von Flémalle erworben, zu der kurze Zeit darauf das Pendant, ein hl. Johannes, in einer Pariser Sammlung auftauchte. Ein schönes, schon von Waagen dem Memling zugeschriebenes Triptychon gehört dessen früher Zeit an. Von den vier Tafeln des Gerhard David sind drei, eine Geburt Christi und zwei kleinere Altarflügel, besonders bemerkenswerth als Jugendwerke, in denen sich noch die holländische Abstammung des Meisters verräth. Als sichere Arbeiten des noch etwas räthselhaften Meisters des hl. Aegidius sind zwei Bildchen mit der Flucht und der Tempelrepräsentation interessant. Ein kleines Flügelaltärchen hat als Mitteltafel eine Copie des Pseudomostaert nach der thronenden Madonna von Mabuse im Museum zu Palermo. Ein ansehnliches Triptychon mit der Flucht nach Aegypten zeigt auch im figürlichen Theil unverkennbar die Hand des Patinir. Sehr bekannt ist das feine Selbstbildniss des Meisters des Todes Mariae aus der Sammlung des Grafen Redern. Von den Holländern ist Goes selbst in nicht ganz überzeugender Weise durch einen Christuskopf, seine Schule aber durch drei Tafeln des Meisters der Himmelfahrt Mariae vertreten. Ausserdem sind eine kleine Geburt Christi von Gertgen von Sant Jans, sehr merkwürdig als Vorläufer der im Anfang des XVI. Jahrhunderts so beliebten Nachtstücke, ein Cornelis Engelbrechtsen, gegenständlich und stilistisch dem kleinen Amsterdamer Bild nahe verwandt, eine kleine farbenkräftige Madonna aus der letzten Zeit des Lucas van Leyden, zwei Darstellungen von Jacob Cornelisz und ein wohl mit Recht dessen Sohn Dirk Jacobsz zugeschriebenes Portrait zu erwähnen.

Auf 67 wohlgelungenen Lichtdrucktafeln werden nun die hervorragendsten Stücke der v. Kaufmann'schen Sammlung publicirt. Ueber deren vollen Bestand unterrichtet ein Verzeichniss, das sich in der knappen Fassung und der wissenschaftliehen Haltung vortheilhaft auszeichnet vor anderen Privatsammlungskatalogen, die zuweilen um so geschwätziger sind, je weniger sie zu sagen haben. Vielfach wäre sogar ein umständlicheres stilkritisches Eingehen auf die stets ansprechenden Bestimmungen erwünscht und um so leichter durchführbar gewesen, als dem Verzeichniss ein sorgfältig gearbeiteter handschriftlicher Katalog von M. J. Friedländer zu Grunde liegt.

v. T.

Mittheilungen über neue Forschungen.

Ant. Pollaiuolo's Grundbesitz in Pistoja. Aus dem von Gaye (I, 265) veröffentlichten Steuereinbekenntniss Pollaiuolo's wussten wir, dass er seit d. J. 1469 im Gebiet von Pistoja ein Landgut besass. Nun bringt Dr. Alb. Chiappelli auf Grund von Urkunden aus dem Archiv von Pistoja den Nachweis (s. Bullettino storico pistojese III, 1901, pag. 110), dass der Meister jenen Besitz durch spätere Landkäufe drei Jahre vor seinem Tode noch vermehrt hat, indem er am 26. März 1495 für vierundvierzig Lire in der Gemeinde Quarata und am 6. April des gleichen Jahres in Tizzana für elf Lire Grund und Boden erwarb. Selbst unter Berücksichtigung des damaligen viel grösseren Geldwerthes und der geringeren Bewerthung des liegenden Besitzes kann hiernach die Mehrung von Pollaiuolo's Grundbesitz nicht gar zu bedeutend gewesen sein. Aus einem an dieser Stelle (Repertorium XV, 248) besprochenen Schreiben des Künstlers erfuhren wir, dass er i. J. 1494 von Rom aus sein Pistojeser Tusculum aufsuchte; die eben mitgetheilten Nachrichten bezeugen einen gleichen Besuch während des folgenden Jahres. Der bejahrte Meister scheint sich also — aus der grossen Arbeit am Monument Innocenz VIII heraus — alljährlich einen Erholungsaufenthalt in der Heimath gegönnt zu haben. Ein Rechnungsvermerk v. J. 1479, der den Ankauf eines Stückes Jungvieh durch den Colonen Pollaiuolo's zum Gegenstande hat, liefert für die landwirthschaftlichen Interessen desselben einen weiteren Beitrag. Leider lässt sich nicht feststellen, ob hierbei das schon 1469 in seinem Besitze befindliche Podere, oder ein in der Zwischenzeit neu erworbenes, in Frage kommt. *C. v. F.*

Das Stuhlwerk im Stadthause zu Pistoja. Ueber die sogenannte „Residenza" im grossen Saale des genannten Palastes bringt Monsignor G. Beani interessante urkundliche Daten bei (s. Bullettino storico pistojese III, 1901, pag. 111—113). Diese wurde nicht für ihre jetzige Stelle angefertigt, sondern war eine Bestellung der Operai der Kapelle des heiligen Jacobus im Dome, die zur Verwaltung der mit ihr verbundenen reichen Stiftungen ein Amtslocal im Pal. del Capitano gegenüber dem Campanile besassen. Als 1631 der Palast einer Regulirung des Hauptplatzes zum Opfer fiel, wurde die Opera nach der Sapienza und später nach dem Kloster S. Niccolao verlegt, bis sie 1777 ganz auf-

gehoben wurde. Bei dieser Gelegenheit wurde das in Rede stehende Stuhlwerk an seine jetzige Stelle übertragen. Aus dem von Beani im Wortlaut mitgetheilten Vertrage erfahren wir, dass es am 11. Februar 1534 dem Giovanni di Piero de' Mati aus Pistoja und dessen Sohn in Auftrag gegeben wurde. Sie verpflichteten sich, das Werk binnen 16 Monaten fertig zu stellen. Die Entlohnung sollte sodann durch Schätzung „per sua amici comuni dell' arte della Ciptà di Firenze“ d. h. durch gemeinsam von Seiten der Auftraggeber und der Ausführenden aus der Zunft der Legnaiuoli gewählte Schätzer festgestellt werden; inzwischen sollten die Künstler zu Beginn jedes Monats eine à conto Zahlung von 30 Scudi erhalten. Die ganze Angelegenheit scheint sich anstandslos abgewickelt zu haben, da weitere Urkunden, die darauf Bezug hätten, nicht vorhanden sind. *C. v. F.*

Neues über Andrea Cavalcanti da Buggiano, den Adoptivsohn Filippo Brunelleschi's erfahren wir durch einen unerwarteten Urkundenfund Dr. Giuseppe Zippel's im vaticanischen Archiv. Da er an der Stelle, wo ihn sein glücklicher Entdecker veröffentlicht hat (Tre documenti per la storia dell' arte trovati nell' Archivio segreto Vaticano. Per nozze Alberti-Vecchioni, Bergamo 1900) den Wenigsten zugänglich sein dürfte, geben wir den vollen Wortlaut des Documents, eines Breve des Papstes Eugen IV an die Königin Johanna II von Neapel in Folgendem wieder:

Carissime in Christo filie Johanne regine Sicilie illustri.

Carissime in Christo filie salutem et apostolicam benedictionem. Dilectus filius Philippus de Bruneleschis civis florentinus educavit a puero per XV annos quendam Andream Lazari de Buggiano, in quo confidebat tanquam in filio. Is nuper, ut asserit, eripuit clam certam summam pecuniarum et quedam iocalia cum in eo tanquam il filio confideret; quo facto aufugit ille, et demum venit Neapolim, ibique ad presens esse dicitur. Exhortamur itaque serenitatem tuam ut ipsum Philippum vel quen cunque alterum quem miserit pro recuperando huius modi pecuniis et iocalibus auxilio favoris tui specialiter recommisum, faciendo ministrari eis iustitiam, sive Neapoli sive alibi in regno fuerit. Gratum quippe nobis erit quidquid auxilii eidem Philippo et suis procuratoribus circa restitutionem huiusmodi ablatorum eadem serenitas duxerit impendendum. Datum Florentie, die XXIII mensis octobris, pontificatus nostri anno quarto [1434] (Arch. segr. Vaticano, Reg. Brevium Eugenii IV. No. 153 fol. 46.t). —

Der dazumal 22 jährige Jüngling hatte sonach das Vertrauen seines Pflegevaters Brunelleschi getäuscht und war unter Entwendung von Geld und Juwelen aus dessen Hause, wo er als fünf- oder sechsjähriger Knabe Aufnahme und seither seine zweite Heimath gefunden hatte, nach Neapel geflohen. Was ihn dazu bewogen haben konnte, bleibt vollständig im Dunkeln. Zu dem Eingriff in das Besitzthum seines Adoptivvaters aber mochte er sich durch den Umstand berechtigt geglaubt haben, dass dieser die 200 Gulden, die Andrea bis dahin durch seine Arbeiten sich verdient

hatte, für ihn in Verwahrsam hielt (vgl. Fabriczy, Filippo Brunelleschi, Stuttgart 1892, S. 519 und 522). Da er ihm von seinem Fluchtplan nichts verrathen wollte, andererseits sich mit Reisegeld versehen musste, hielt er dies Brevi-manu-Verfahren offenbar für am sichersten zum Ziele führend! Indess muss bald eine Aussöhnung und die Rückkehr Andrea's nach Florenz erfolgt sein, da wir ihn in den nächsten Jahren an der Ausführung des 1432 übernommenen Sacristeibrunnens für den Dom beschäftigt finden, den er auch 1439 fertig gestellt hat. Auch scheint das Verhältniss zwischen ihm und Brunelleschi ferner nicht getrübt worden zu sein, da dieser ihn ja bekanntlich zu seinem Universalerben einsetzte (a. a. O. S. 402, 522 und 525). — Wenn nun Dr. Zippel an den Aufenthalt Andrea's zu Neapel die Vermuthung knüpft, er könnte während desselben das mit „Andrea de Florentia“ bezeichnete Grabmal Sanseverino in der Congregation bei S. Giovanni a Carbonara gemeisselt haben, so stellt sich seiner Ansicht einerseits die Erwägung entgegen, eine Arbeit solchen Umfanges müsse viele Jahre in Anspruch genommen haben, während wir — wie erwähnt — Cavalcanti bald nach 1434 wieder in Florenz beschäftigt treffen. Andererseits aber wird dieselbe durch den Stil des in Frage stehenden Monumentes widerlegt: dieser hat nämlich nichts, auch nicht das Geringste mit der uns aus Andrea's authentischen Arbeiten bekannten und so leicht erkennbaren Manier gemein, sondern deutet auf einen viel begabteren, wenn auch formell gleich ihm — nur in anderer Weise — befangenen, ja rohen Künstler hin.

Von den beiden andern in der Gelegenheitsschrift Zippel's bekannt gemachten Urkunden ist die eine das Decret Calixt III, womit er den von seinem Vorgänger Nicolaus V am 22. Februar 1454 zum bauleitenden Architekten von S. Petronio zu Bologna ernannten Giov. Rossi, il Negro von Modena in diesem Amte auf lebenslang bestätigt (s. Gatti, La Fabbrica di S. Petronio, Bologna 1889, pag. 89 e 90). Die andere aber ist eine Zahlungsanweisung Clemens VII für Giovanni da Undine vom 24. Mai 1529. Dieses Datum widerlegt die Behauptung Vasari's (VI, 558), der Meister habe Rom nach dem Sacco verlassen und sei erst nach 1530 auf Betreiben des Papstes dahin zurückgekehrt. *C. v. F.*

Die Geschichte der Stiftung der Capp. Grifo in S. Pietro in Gessate zu Mailand erzählt in zwei interessanten Artikeln der Perseveranza (vom 27. und 28. Mai 1901) Luca Beltrami. Den Gedanken, sie als Begräbnisskapelle für sich auszuschmücken, hatte Ambrogio Grifo (1430 bis 1493), herzoglicher Leibarzt, Ritter des goldenen Sporns, Orator, apostolischer Protonotar, Senator und Abt von S. Pietro in Lodi vecchio, gefasst und ihn zum grossen Theile noch bei Lebzeiten verwirklicht. Puccinelli (Chronicon insignis monasterii DD. Petri et Pauli de Glaxiate, Milano 1653) berichtet, er habe zu dem Zwecke den Abt Bartolomeo da Vicenza (seit 1480) angewiesen „scudos 150 pro monumento marmoreo sibi fabrifaciendo, ac a quatuor aeneis Gryphis sustinendo in ipsius Cellae medio sistendo,

225 in ea pingenda, et 400 pro dotanta Capella" und weiter „monachi curarunt cellam pingendam per Bernardinum Bertinosum (lies Buttinonem) et Bernardum Renatium (lies Zenalem) a Triviglio". Die letztere Nachricht bedarf insofern der Berichtigung, als schon Grifo selbst 1487 mit Vincenzo Foppa den Vertrag zur Ausmalung der Kapelle mit Scenen aus dem Leben des hl. Ambrosius, seines Patrons, abgeschlossen hatte, wie sich dies aus dem Inhalt eines Schreibens des Herzogs von Mailand an die Rectoren der Stadt Brescia vom 27. September 1489 (aus dem Staatsarchiv zu Mailand, Registro Missive No. 178, fol. 100 hier zuerst mitgetheilt) ergiebt, worin sie aufgefordert werden, den von ihnen „ad aulam quandam seu salam depingendum" (es kann sich nur um die Bibliothek der Augustinereremiten von S. Barbara gehandelt haben) berufenen Meister zur Erfüllung seiner vorher eingegangenen Verpflichtungen zu verhalten. Erst als diese Mahnung bei dem alten, bald darauf (1492) verstorbenen Meister keinen Erfolg hatte, übertrug Grifo die Arbeit den beiden Malern aus Treviglio. Diese waren beim Tode Grifo's (1493) mit ihrer Aufgabe beinahe fertig; denn der Rest, den die Mönche von S. Pietro von den hierfür ausgesetzten 225 Scudi von der Confraternità della Misericardia, als Universalerbin Grifo's, forderten und nach langer Weigerung endlich erhielten, betrug — nach Puccinelli's Angabe — nur noch 25 Scudi. Was aber das Grabmal Grifo's betrifft, so war es offenbar noch bei Lebzeiten des Stifters fertig gestellt, da die Mönche à conto der dafür ausgesetzten 150 Scudi keine Forderung an die genannte Universalerbin erhoben. Nach der von Puccinelli davon gegebenen Zeichnung stand es als Freigrab in der Mitte der Kapelle. Der auf broncenen Greifen ruhende Sarkophag trug die ruhend hingestreckte Gestalt des Todten mit einem Buch in den gekreuzten Händen; die Wände des Sarkophags zeigten zwischen Wandpfeilern Medaillons mit dem Greif, als Wappenemblem der Familie. Schon vier Jahre nach Grifo's Tode wurde das Monument mit päpstlicher Erlaubniss an die eine Wand der Kapelle gerückt, weil es bei der Celebrirung des Gottesdienstes hinderlich war. Aber erst im Jahre 1724 ward es — angeblich wegen des schlechten Zustandes, in dem es sich befand — demolirt und nur die Grabplatte mit der Gestalt Grifo's an der Stelle, wo das Denkmal gestanden hatte, in den Boden der Kapelle eingefügt, wie man sie dort noch heute sieht. Die Inschrift, die von diesem Vandalismus Kunde giebt, lautet: Tumulus hic, alias a terra levatus, ex vetustate nunc labens adhuc pro decentiori sacrorum administratione depressus. In der erschreckend naturalistisch gebildeten Gestalt des Todten in Hochrelief, sowie den beiden Medaillons mit den Bildnissen des hl. Ambrosius und Grifo's selbst, hat man, wohl mit Recht, die Hand Crist. Solari's erkannt. *C. v. F.*

Das Missale des Cardinals Ippolito d'Este in der Universitätsbibliothek zu Innsbruck. In seiner grundlegenden und höchst sorgfältigen Arbeit über die Miniaturmalerei am Hofe der Este zu Ferrara

(Jahrbuch der kunsthistor. Sammlungen des österr. Kaiserhauses Bd. XXI, 1900, S. 117 f.) berichtet H. Julius Hermann unter Anderem auch über die Entdeckung der in der Ueberschrift genannten Cimelie. Im Zettelkatalog der Bibliothek als Missale des Erzherzogs Ferdinand von Tirol angeführt, verrieth sie durch das Estewappen mit dem Cardinalshut sofort ihre Provenienz. Der Verfasser erklärt sie für eine der herrlichsten Miniaturhandschriften, die überhaupt in Italien entstanden sind; mit dem Breviarium Ercole I und dem Officium Alfonso I, beide im Besitze des Erzherzogs Franz Ferdinand von Oestreich-Este, bildet sie eine Gruppe von drei der auserlesensten Werke dieses Kunstzweiges, an Pracht der illustrativen Ausstattung dem Breviarium ebenbürtig, dem Officium weit überlegen. Die vortrefflichen Proben aus dem Innsbrucker Missale, die Hermann seiner Studie beigegeben hat, lassen dies Urtheil allerdings als vollkommen begründet erscheinen. Wie bei dem Breviarium Ercole's erstreckt sich auch hier die Sorgfalt bis auf die zarten Filigranverzierungen der Randleisten und Initialen; den höchsten Schmuck aber leihen dem Codex die prachtvollen Miniaturen, von denen leider einige gegen Ende der Handschrift nicht ausgeführt wurden oder nur in flüchtigen Vorzeichnungen angedeutet sind. Ein Vergleich mit dem Breviarium lässt keinen Zweifel obwalten, dass die drei Miniatoren, die schon Campori dafür wahrscheinlich gemacht hat und die Hermann als dessen Künstler gelten lässt, Matteo da Milano, Tommaso da Modena und Cesare dalle Vieze, auch an dem Missale Ippolito's thätig gewesen sind. Der Tod mag sie an seiner Vollendung gehindert haben. Sicherlich ist es nicht lange nach dem Breviarium entstanden. Durch das Vorkommen des Wappens von Ferrara ist ein Terminus a quo mit dem Jahre 1503, als Ippolito Erzbischof der Stadt wurde, gegeben; zwischen diesem und dem Todesjahre des Cardinals 1520 muss die Entstehung des Missale angesetzt werden; wie der Verfasser vermuthet, bald nach 1505, dem Todesjahr Ercole I, dessen Breviarium das Missale, wie gesagt, nahe steht. — Womöglich ebenso interessant, wie die vorstehende Entdeckung, ist ein anderer Nachweis des Verfassers. Die Gemäldegalerie der Akademie der Wissenschaften und Künste zu Agram besitzt achtzehn herrliche, aus Handschriften ausgeschnittene Miniaturen, die in den siebziger Jahren des vergangenen Jahrhunderts durch Bischof Strossmayr in Amalfi erworben und der Akademie geschenkt wurden. Hermann hat nun bewiesen, dass die vier Foliominiaturen die Titelblätter der vier Theile des Breviariums Ercole's gebildet haben, und die übrigen vierzehn kleineren Darstellungen einst im Officium Alfonso I enthalten waren. Rosini hat nämlich zwei der Agramer Blätter in seiner Storia della pittura italiana, Pisa 1847, in Umrisszeichnungen abgebildet und zwar eines der Folioblätter mit der Bezeichnung als Titelbild des Breviariums Ercole's, das andere als Miniatur eines Gebetbuches Alfonso's. Nun fehlen in den genannten Codices heute nicht nur alle Vollbilder, sondern es lässt sich deutlich erkennen, dass sie herausgeschnitten wurden; dazu kommt, dass die Pendants zu

den einzelnen Agramer Miniaturen in den auf diese folgenden Rectoseiten der Handschrift die Stelle der Eingliederung sicherstellen. Ueberdies entspricht die Randleiste in der Abbildung Rosini's auf der Miniatur aus dem Officium genau den Randleisten der, wie oben gesagt, als Pendant behandelten Rectoseiten, die auf die (jetzt leere Stelle der) Miniaturen folgen (bei den Agramer 14 Originalen sind die Randleisten sämmtlich weggeschnitten). Da die beiden Codices 1859 aus Modena nach Wien kamen, so folgt, dass die 18 Agramer Miniaturen zwischen 1847 und den siebziger Jahren, wahrscheinlich schon zwischen 1847 und 1859 daraus entwendet wurden. — Endlich hat der Verfasser eine Miniaturhandschrift der Biblioteca Estense zu Modena, das Chorale der herzogl. Kapelle Ercole I (Cod. lat. MI) als eine Arbeit des Cristoforo de Predis erkannt: dasselbe stimmt nämlich in überraschender Weise mit seinem bezeichneten und 1476 datirten Missale auf dem Monte Sacro zu Varese. Hierdurch erhöht sich die Zahl der bisher erkannten authentischen Werke des genannten Meisters auf fünf (vgl. Repertorium XIX, 246).

C. v. Fabriczy.

Ehevertrag Domenico Rosselli's. In unserer Studie über den genannten Bildhauer hatten wir seinen Ehevertrag nicht im Wortlaut mittheilen können, weil es uns in Folge von Milanesi's irrthümlicher Angabe des Notars, vor dem er geschlossen wurde, nicht geglückt war, das Original im florentiner Staatsarchiv aufzufinden (s. Jahrbuch d. k. preuss. Kunstsammlungen, 1898 S. 39 Anm. 2). Seither hat uns ein glücklicher Zufall die gesuchte Urkunde bei Gelegenheit anderer Forschungen am genannten Orte in die Hand gespielt, so dass wir in der Lage sind, sie zur Ergänzung unserer erwähnten Studie hier folgend abzudrucken:

In Dei nomine Amen. Anno domini ab eius salutifera Incarnatione MCCCCLXIIIJ indictione XIIJ[a] et die trigesima mensis settembris (nicht wie Milanesi angab: 13. September). Actum in civitate florentie in populo sancti Laurentii de florentia presentibus testibus etc. Paulo Stephani Christofani Rigatterio populi sancti Laurentii predicti et Antonio Bastiani de Natonis legnaiuolo populi sancti Angeli de Rovezzano comitatus florentie.

Domina Lisa filia Luce Butini Antonii populi Sancti Angeli de Rovezzano comitatus florentie ex parte una, et Dominicus Johannis Bartholomei schultor lapidum populi sancti Angeli predicti ex parte altera per verba presenti interrogati et responsione et anuli datione et receptione ad invicem et vicissim legiptimum matrimonium contraxerunt rogantes me etc.

Item postea dicto anno in dicta die et loco et coram dictis testibus etc. prefatus Lucas olim Butini Antonii promisit et solemniter cum infrascripta conditione et pacto convenit dicto Dominico Johannis viro et marito dicte domine Lise filie dicti Luce pro dote ipsius domine Lise videlicet dicto Dominico presenti et pro se et suis heredibus recipienti

libras ducentas florenorum parvorum de quibus dictus Dominicus dixit iuravit et confessus fuit habuisse a dicto Luca dante pro dote dictas libras centum quinquaginta quatuor f. p. denariorum inter denarios et res mobiles inter eos comuni concordia extimatas cum hoc tamen pacto et conditione quod si eveniret quod absit quod dicta domina decederet hinc ad unum annum proxime futurum dictus Lucas non teneatur nec quoque modo teneri possit ad dictum residuum dicte dotis videlicet ad libras quadraginta sex f. p. sed sit liber ab omnibus in presenti contractu contentis. Quam quantitatem librarum quadraginta sex dictus Lucas promisit etc. eidem Dominico etc. salvis tamen predictis dare etc. hinc ad unum annum proximum futurum ab hodie. Et dictus Dominicus promisit etc. dicto Luce ibidem presenti etc. hinc ad quindecim dies proxime futuros cum consensu patris et cum ydoneo fedeiussore confiteri et satisdare etc. dictam totam dotem et seu dictas libras 154 florenorum parvorum. Que omnia etc. promisit sub pena florenorum centum auri que pena est qua etc. pro quibus etc. observans etc. rogans etc. per guarantigiam etc. (Archivio di Stato fiorentino, Contratti notarili, Rogiti di Ser Piero d'Andrea de Bonici da Campi, Protocollo dal 1462 al 1465 No. 333 a c. 279).

C. v. F.

Die Bildnisse Isabella's d'Este. Aless. Luzio, seit Jahren im Verein mit Rod. Renier mit den Vorarbeiten für eine monumentale Biographie der berühmten Markgräfin von Mantua beschäftigt, zu der er schon manche werthvolle vorbereitende Studie in italienischen Revuen veröffentlicht hat, tritt diesmal in zwei Artikeln der Monatsschrift Emporium (Bergamo, 1900, Mai- und Juniheft) der Frage nach den Bildnissen Isabella's näher, mit der ausgesprochenen Absicht, Forschern und Kunstfreunden einige Elemente zur eventuellen Entdeckung eines oder des andern derselben, das sich unter falscher Bezeichnung von Gegenstand und Autor in öffentlichen oder privaten Sammlungen verbergen möchte, an die Hand zu geben. Der aus den Schätzen des seit Kurzem ihm unterstellten Gonzaga-Archivs mit vollen Händen schöpfende, höchst gewissenhafte und vorsichtige Forscher giebt uns in seiner vorliegenden Studie gleichsam eine chronologische Geschichte der Portraits seiner Heldin, die nicht nur um des Gegenstandes Willen, sondern Dank der fesselnden Darstellung des Verfassers und dem Reichthum an bisher zu grossem Theile völlig unbekanntem Materiale aus der überreichen Correspondenz Isabella's das Interesse in hohem Maasse fesselt.

Das früheste Bildniss der erst dreijährigen Prinzessin aus dem Jahre 1477 stellte sie „con una girlanda o fronda che zinze la fronte, e una pena in mezo la fronte" dar. Isabella hatte es mit sich nach Mantua gebracht und schickte eine Copie davon (und von einem spätern kurz nach ihrer Verheirathung angefertigten Portrait) im Jahre 1532 nach Ferrara, um die angebliche Aehnlichkeit ihrer 1531 geborenen Grossnichte Anna (späteren Herzogin von Guise) mit ihr festzustellen. In Ferrara wurden

Copieen von beiden Bildnissen zurückbehalten; sowohl die Originale als Copieen sind verschollen. Im Jahre 1478 wurde von der kleinen Isabella, zusammen mit ihrer Mutter Eleonora d'Aragon für die Hofkapelle ein Wachs- oder Stuccoportrait von einem sonst unbekannten Bart. Palazzo angefertigt: man sah da „in un cossino de broccade la dolce ydea de Ysabella infante so primogenita, so delicie, so coresino".

Aus Anlass ihrer Verlobung mit Franc. Gonzaga im Jahre 1480 verfertigte Cosmè Tura für diesen ein Bild der sechsjährigen Braut, das auch verloren ist. Dagegen hat sich im Berliner Münzcabinet als Unicum die Erinnerungsmünze, die zur Feier ihrer Vermählung 1490 geprägt wurde, mit dem Doppelbildniss des jungen Paares erhalten. Mit einigen Worten berührt Luzio sodann die von Venturi einst (La Galleria Estense) auf Grund einer alten Tradition wieder aufgebrachte; später aber zurückgezogene Vermuthung, in dem Bilde Ercole Roberti's zu Modena, das den Tod Lucrezia's darstellt (das Bruchstück einer Cassonewand), möchte Isabella mit ihrem Vater Ercole und Bruder Alfonso dargestellt sein, um der (sämmtlich verschollenen) Bildnisse zu gedenken, die von ihr 1495 für eine Jugendgespielin, Beatrice de Contrari und für Isabella's Bruder, den Cardinal Ippolito (wahrscheinlich durch Ercole Roberti) angefertigt worden waren. Und schon zwei Jahre vorher hatte Mantegna die Markgräfin für die Gräfin d'Acerra, nachherige Gattin ihres Oheims Königs Alfons II von Neapel gemalt, aber mit seiner Arbeit so wenig Beifall gefunden, dass Isabella zu dem Zwecke eigens Giovanni Santi aus Urbino nach Mantua kommen liess, der dann das von ihm in Urbino kurz vor seinem Tode fertig gestellte Portrait Anfang 1494 direct der Gräfin d'Acerra übersandte. Sowohl von diesem als dem missrathenen Bildniss Mantegna's hat sich jede Spur verloren.

Dagegen besitzen wir ein solches aus dem Jahre 1498 in der bekannten Medaille des ein Jahr vorher in mantuanische Dienste getretenen Giancristoforo Romano. Bisher hatte man angenommen, sie stamme erst aus dem Jahre 1506 oder 1507 (s. Repertorium IX, 504). Luzio aber führt nun den urkundlichen Beweis dafür, dass sie schon im Sommer 1498 gegossen war, dass der Künstler aber, in Folge der grossen Nachfrage, die nach ihrem Besitz stattfand, 1505 einen Neuguss veranstaltete, an welchem er einige leise Veränderungen anbrachte. Man überzeugt sich davon durch den Vergleich des in eine kostbare Umrahmung gefassten Exemplars des Wiener numismatischen Cabinets vom Jahre 1505 mit irgend einem derjenigen des Gusses von 1498, wie sie zumeist in den Münzsammlungen anzutreffen sind. Aus demselben Jahre datirte das Bildniss der Markgräfin, das der parmenser Maler Giov. Franc. Maineri für Isabella d'Aragona, die Wittwe Giangaleazzo Sforza's anfertigte, der es mit einem Schreiben vom 13. März 1499 übersandt ward.

Wir kommen nun zu den zwei Kohlen-Zeichnungen, die Leonardo da Vinci im Winter von 1499 auf 1500 zu Mantua fertigte, wovon die eine im Besitze Isabella's blieb (jedoch von ihrem Gatten bald verschenkt

wurde), während Leonardo die zweite mit sich nach Venedig und Florenz nahm. „Sta tanto bene fato, non è possibile melio“ schreibt der Agent Isabella's aus Venedig darüber am 13. März 1500. Bekanntlich hat Yriarte vor einigen Jahren beide Bildnisse geglaubt in zwei Zeichnungen des Louvre und der Uffizien wiedererkannt zu haben; seine höchst phantastische Argumentation (sit venia verbo) wird aber von Luzio durchweg widerlegt (s. am Schluss unseres Referats).

Im Mai 1502 schickt die neue Schwägerin Isabella's, Lucrezia Borgia, einen „Zo. Jacomo sculptore et aurifice“ mit der Bitte nach Mantua, die Markgräfin möge gestatten, dass er für sie ihr Bildniss — wohl eine Büste — fertige. Sowohl über die Person des Meisters, als die Schicksale seiner Arbeit, fehlt jede weitere Kunde. Von einer zweiten Büste, die die Marchesa di Cotrone aus Neapel in Begleitung eines Sonetts und Schreibens im August 1506 an Isabella übersandte, erfahren wir, dass sie der Künstler (wer mag es gewesen sein? die Marchesa qualificirt ihn als „un maestro molto eccellente“) theils nach der Medaille Giancristoforo's, theils nach den Angaben der Bestellerin ausgeführt hatte und damit den Beifall der Dargestellten fand. Eine dritte, schon früher entstandene und von Isabella an ihren Stallmeister Alessandro da Baese verschenkte Büste (von der wir auch durch Erwähnung in einem Briefe Kunde bekommen) scheint eine Arbeit Giancristoforo's während der Jahre seines Mantuaner Aufenthalts (1497—1505) gewesen zu sein; hatte er doch wenige Jahre zuvor sich durch seine Marmorbüste der Schwester Isabellens, Beatrice d'Este in Mailand, Ruhm erworben (sie ist heute im Louvre aufbewahrt). Ob das Portrait, dessen Empfang Margherita Cantelma, die vertraute Jugendfreundin Isabellens, in einem Briefe vom 15. September 1506 bestätigt, ein gemaltes oder gemeisseltes gewesen sei, lässt sich nicht bestimmen. Dass aber das Ex-voto, welches Isabella ein Jahr zuvor bei einem Besuch von Florenz in die Annunziata gestiftet hatte, ihre Wachsbüste war, sagt uns das Schreiben ihres Verfertigers vom 15. December 1507, worin er um Auszahlung des dafür noch ausstehenden Resthonorars von 10 Ducaten bittet. Wenn Luzio ihn als „un oscuro artista fiorentino“ qualificirt, so thut er ihm entschieden Unrecht: Filippo Benintendi fallimagini war ein Mitglied der als Wachsbildner berühmten Künstlerfamilie (Vasari III, 375 n. i.). Auch dies Bildniss ist mit allen andern in der Annunziata gestifteten derselben Art spurlos untergegangen.

Wir kommen zu dem Bildniss, das Lor. Costa 1508 ausführte und das die Marchesa eines „bel distico a lande sua“, ferner eines Ehrenplatzes in ihrem Appartement im Castello für würdig erachtete. (Bisher hatte man das Werk Costa's, einer missverständlichen Angabe Bertolotti's folgend, stets für ein Portrait des Markgrafen gehalten.) Luzio hat leichtes Spiel, um die ungereimte Annahme Yriarte's, es handle sich um die sog. Cour d'Isabelle d'Este im Louvre auf ihren wahren Werth, d. h. auf Null zu reduciren. Urkundlich ist übrigens erwiesen, dass Costa

dieses Gemälde 1504—1506 in Bologna ausgeführt hat. Das 1508 gemalte Bildniss war so gelungen, dass Francesco Gonzaga, als er 1509 und 1510 gefangen in Venedig sass, sich eine Copie davon (von wem? ob wohl ein Replik Costa's?) schicken liess, und diese sowie ein Bild seiner Tochter Eleonora nach seiner Befreiung als Geschenk im Hause Girolamo Marcello's zurückliess. Dort sah sie im Jahre 1525 M. A. Michiel (s. Anonimo Morelliano, ediz. 2a pag. 171). Heute ist von den Originalen sowohl als den Copien jede Spur verloren.

Drei Jahre darauf handelt es sich darum, von Fr. Francia ein Portrait der Markgräfin malen zu lassen. Es wird ihm dazu eine Vorlage aus Mantua nach Bologna gesendet, und als der Meister das danach nicht ohne Mühe zu Stande gebrachte Bildniss der Bestellerin übersendet, drückte sie ihm am 25. November 1511 ihre volle Befriedigung aus: „avendoni vui cum l'arte vostra facta assai più bella che non ni ha facto natura". Trotzdem behielt sie das Bild nicht lange in Besitz. Sie hatte nämlich um dieselbe Zeit von dem Ferraresischen Edelmann Gianfranc. Zaninello einen prächtig ausgestatteten Band mit der ihr gewidmeten Sammlung der Gedichte Ant. Pistoja's zum Geschenk erhalten, und beglückte den Geber nun mit ihrem von Francia gemalten Bildniss. Zaninello hatte auch noch später für seine Portraitsammlung sich zweier weiterer Beiträge Isabella's zu rühmen: 1512 erhielt er das ebenfalls von Francia herrührende Bildniss ihres jungen Sohnes Federigo und das Jahr darauf dasjenige des Dichters Pistoja, eine Arbeit Bonsignori's. Es wird Sache der Localforscher Ferrara's sein, den Spuren der Sammlung Zaninello's nachzugehen, und vielleicht eines oder das andere der vorerwähnten Werke aufzufinden.

Erst im letzten Decennium ihres Lebens trat Isabella, schon seit 1519 Wittwe, in nähere Beziehungen zu Tizian, obwohl dieser schon einmal im genannten Jahre Mantua, aber in Abwesenheit der Fürstin, besucht hatte. Zwei Bildnisse Isabella's sind unter dem Namen des grossen Meisters auf uns gekommen, beide im Wiener Museum, das Jugendbildniss im Original, — das Altersportrait in einer Copie von Rubens, der auch das Erstere während seines mantuaner Aufenthalts copirte, wie ein Stich Vorstermann's nach dem verlorenen Gemälde bezeugt. Das Jugendbild hatte Tizian in den Jahren 1531—36 in Venedig u. z. nach der Vorlage des 1511 von Francia gemalten Bildnisses hergestellt, welch Letzteres zu dem Ende von den Erben Zaninello's ausgebeten worden und an Tizian gesandt worden war. Isabella urtheilt über das Werk desselben: „dubitiamo di non esser stata in quell' etade ch'egli rappresenta di quella beltà che in se contiene". Tizian mochte wohl mit seinem zauberhaften Pinsel den schlechten Eindruck, den das um 1530 entstandene Altersbildniss in seiner naturtreuen Auffassung auf die trotz ihrer Jahre noch nicht aller Eitelkeit baare Fürstin gemacht hatte, vermischen wollen. In Anbetracht nun des doppelten Verschönerungsprocesses, durch den das Tizianische Portrait hindurch gegangen war (s. oben das Urtheil Isabella's

über das Francia'sche Original), wird dessen ikonographische Bedeutung nicht allzuhoch angeschlagen werden dürfen; viel grösser ist dieselbe jedenfalls bei dem Altersbildniss, selbstverständlich abstahirt von der Stilwandlung, die es unter dem Pinsel von Rubens erfahren hat. Von den durch Crowe und Cavalcaselle angeführten Copieen des Tizian'schen Jugendportraits hat Luzio die im italienischen Privatbesitz befindlichen zu prüfen keine Gelegenheit gehabt. Das heut als Bordone geltende präsumtive Bildniss Isabella's mit ihrem kleinen Sohn in der Ermitage hat ebensowenig mit dem Wiener Portrait zu thun, als das im Besitze Mr. Mond's befindliche, dem Pordenone zugeschriebene.

Unter den 113 Bildnissen, die die Gonzaga's im letzten Viertel des XVI. Jahrhunderts zu der Sammlung des Erzherzogs Ferdinand auf Schloss Ambras beisteuerten, befand sich auch eines der Markgräfin Isabella. Die Copie weist auf keines der beiden, damals und auch später noch in Mantua befindlichen Tizian'schen Portraits als Vorbild zurück. Als solches diente vielmehr ein Original, das die noch jugendliche Fürstin weniger geschmeichelt, aber offenbar naturgetreuer wiedergab. Seinem ikonographischen Werthe nach verdient somit gerade dieses Bildniss volle Beachtung. Luzio vermuthet darin eine Copie nach dem 1508 von Costa ausgeführten Portrait, das Isabella — wie wir oben gesehen haben — vor allen andern hochhielt, und das man wegen seiner Treue für das geeignetste erachtet haben mochte, zu dem in Rede stehenden Zwecke reproducirt zu werden. Freilich bleibt dabei immerhin die Frage offen, wie weit es dem Copisten — einem aus der Schaar der mittelmässigen Künstler, wie Lor. Costa der Jüngere, Ghisi, Pedemonte, Andreasino, die die 113 Bildnisse für Ambras auszuführen hatten — gelungen war, seine Vorlage wiederzugeben. Auf alle Fälle entspricht nach Luzio's Ansicht — und er bringt dafür aus den Urkunden eine Reihe von Argumenten bei — das Wiener Bildniss viel mehr der Vorstellung, die wir uns von der körperlichen Erscheinung Isabella's zu machen haben, als etwa das idealisirte Tizianische Abbild.

Zum Schlusse kommt unser Verfasser nochmals auf die Zeichnung Leonardo's zurück. Nachdem er die Evolution der Yriarte'schen Zuschreibung von einer schüchternen Hypothese zur sichern Thatsache dargestellt; das geringe Glück, das ihr in Fachkreisen zu Theil geworden berührt; seine eigenen im ersten Theil der vorliegenden Studie dargelegten negativen Argumente gegen dieselbe durch weitere, aus dem Vergleich der Louvre- bez. Uffizizeichnung mit den im zweiten Theil als mehr oder weniger getreu erkannten erhaltenen Bildnissen Isabella's geschöpfte positive vermehrt hat, — unterbreitet er eine eigene Hypothese dem Urtheil der Fachgenossen. Er meint, die nach alter Tradition als Leonardo geltende Zeichnung No. 414 der Uffizien, eine weibliche Halbfigur mit gekreuzten Armen in $^3/_4$ Profil darstellend (von Bruckmann unter No. 8 nach Bayersdorfer's Bestimmung, als Franciabigio, reproducirt während Morelli darin die Hand Bacchiacca's, Berenson die Pontormo's, Andere die Boltrafffio's

sehen), habe ein grösseres Anrecht, als Portrait Isabella's in Betracht gezogen zu werden, als das Blatt im Louvre. Die Uffizizeichnung zeigt noch heute die Spuren einer alten Signatur, die Leonardo da Vinci (links) und Beatrice Estense (rechts) gelesen wurde. Eine Verwechslung des Vornamens war leicht denkbar, jedenfalls kommt die jüngere Schwester hier nicht in Betracht. Die gleiche Anordnung des Haares und des Kopfputzes tritt uns in den beiden Tizianischen Portraits und in dem Francia'schen Vorbilde des einen davon entgegen; sie ist keinesfalls florentinisch, sondern in Oberitalien gebräuchlich (Luzio führt ein Bildniss bei Marchese Capilupi in Mantua an, worauf sie ebenfalls vorkommt); die goldne Halskette, die einfach elegante Kleidung deutet auf eine Person von Stande; vor Allem aber entspricht der geistvoll-entschiedene, von leiser Ironie oder Spott angehauchte Ausdruck des von regelmässiger, bezwingender Schönheit weit entfernten Antlitzes der Vorstellung, die wir uns Allem nach von Isabella zu machen haben. Endlich wird man nicht leugnen können, dass zwischen unserer Zeichnung und dem Wiener Tizianportrait (ja mehr noch dem Vorstermann'schen Stich seiner Rubensischen Copie) gewisse Aehnlichkeiten vorhanden sind, trotz der zweifachen Entindividualisirung, als deren Ergebniss die Arbeit Tizian's vor uns steht.

Von dem reichen und wohlgelungenen Illustrationsschmuck, womit der Verfasser seine höchst anregende Studie ausgestattet hat, verdient ausser dem Bordonebildniss der Ermitage ein Porträt des Markgrafen Francesco in voller Rüstung mit dem Marschallstab in der Hand Beachtung. Es wird dem Bonsignori zugeschrieben und befindet sich im Besitz des Antiquars Bressanelli zu Mantua. *C. v. F.*

Berichtigung.

In meinem Aufsatz „Italienische Gemälde in der Nationalgalerie zu London“ (XXIV. Band 5. Heft) erwähne ich (Seite 370) unter „Umbrische Schule“ einige Bilder Nr. 282, 646, 647, 1151, mit dem Bemerken, dass B. Berenson sie dem Balduccio zugeschrieben hat, während ich nur das erste anerkennen kann. Der Künstlername beruht hier auf einem Schreibfehler. Es handelt sich nicht um Balduccio, sondern um Bertuccio (Giovanni, Battista Bertuccio oder Bertucci von Faenza). *E. J.*

BIBLIOGRAPHIE.

Von **Ferdinand Laban.***)

(Vom 1. Oktober 1900 bis 30. September 1901.)

Inhalts-Uebersicht.

Theorie und Technik. Aesthetik.

Albert, August, Prof. in Wien. Die verschiedenen Methoden des Lichtdruckes. Geschichtlich geschildert. (= Encyclopädie der Photographie, H. 38.) 8°. 58 S. mit 15 Ill. Halle a. S., W. Knapp, 1900.

Albertotti, Giuseppe. La dicoria e l'espressione. Modena, Società tipografica, 1901.

Amérigo, Francisco Javier. Discursos leídos ante la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en la recepción pública del Sr. D. F. J. A., el día 21 de Octubre de 1900. Contestación del Sr. D. Rodrigo Amador de los Ríos. Madrid. Est. Tip. de Fortanet. 1900. En 4.° mayor, 33 páginas. [Tema: La idealidad en la obra de arte. No se ha puesto á la venta.]

Art et Photographie, revue photographique, artistique, littéraire, organe officiel de la Société photographique de Roubaix. 1re année. No 1. Décembre 1899. In-4° à 2 col., 16 pages avec fig. et couverture. Roubaix, imprim. Reboux; 28, rue Pauvrée. Abonnement annuel: France, 6 fr.; étranger, 8 fr. Un numéro, 50 cent.

Arti, Le, grafiche fotomeccaniche, ossia la eliografia nelle diverse applicazioni: fotozincotipia, fotozincografia, fotolitografia, fotocromolitografia, fotocollografia, fotosilografia, tricromia, fotocollocromia, elioincisione, ecc., secondo i metodi più recenti, con un dizionarietto tecnico e un cenno storico sulle arti grafiche. 3.a edizione corretta, accresciuta ed in parte rifatta. Milano, U. Hoepli (tip. U. Allegretti), 1901, in-16 fig., XVI, 238 p., 5 tav. e ritr. L. 2.—. [Manuali Hoepli.]

Banner, G. A. Practical Engraving on Metal. Including Hints on Saw-piercing, Carving, and Inlaying. 12 mo, 92 p. Hampton.

Battin, B. F. Das ethische Element in der Aesthetik Fichtes und Schellings. Inaugural-Diss. Jena. 8°. 37 S.

Beltrami, Luca. Da Leonardo da Vinci a Nietzsche. (Corriera della Sera, 1900, No. 259.)

Benoit, Fr. L'enseignement de l'histoire de l'art et l'Institut d'histoire de l'art

*) *Die Mittheilung der in entlegeneren Zeitschriften veröffentlichten Aufsätze wird erbeten unter dieser Adresse:*

Dr. Ferdinand Laban, Bibliothekar der Königlichen Museen, Berlin C., am Lustgarten.

de l'Université de Lille. (Revue internationale de l'enseignement, 1901, 15 juin.)

Bie, Oskar. Die Kunst des Zeichnens. Alte Meister. 1. 2. (Westermanns illustr. deutsche Monatshefte, 45. Jahrg., 1901, März, April, Juni.)

Bischof, Prof. Dr. Carl. Gesammelte Analysen der in der Thonindustrie benutzten Mineralien u. der daraus hergestellten Fabrikate. gr 8°. VI, 165 S. Leipzig, Quandt & Händel, 1901. M. 8.—.

Bliggenstorfer, Th. Des couleurs et de la lumière. Conseils pratiques pour débutants peintres, dessinateurs, chromistes et tous ceux, qui se servent des couleurs pour représenter des objets et des sujets vus ou imaginés. gr. 8°. 22 S. m. 1 farb. Taf. Zürich, Art. Institut Orell Füssli, 1901. M. 1.60.

Bode, W. Was ist schön? Goethes Antwort. (Norddeutsche Allgemeine Zeitung, Berlin 1901, Beilage Nr. 201.)

Böttcher, H[einrich]. Anleitung zu den Uebungen der Vorschule für das freie Zeichnen, von H. B., Zeichenlehrer zu Magdeburg. 8°. 25 S. Magdeburg, J. Neumann (1900).

Bourgoin, J. Etudes architectoniques et graphiques (Mathématiques; Arts d'industrie: Architecture; Arts d'ornement; Beaux-arts). Collection raisonnée d'études et de matériaux, de notes et de croquis pour servir à l'histoire, à la théorie. à la technique des arts et à l'enseignement théorique et pratique dans la famille, dans l'école et dans l'atelier. T. 2: Leçons de graphique élémentaire (Exercices; Développements; Applications) In-8° carré XII, 224 p. avec fig. Poitiers, impr. Blais et Roy. Paris, lib. Schmid. 1901.

Braun, Joseph, S. J. Zur Symbolik der liturgischen Farben. (Zeitschrift für christliche Kunst, XIV, 1901, Sp. 185.)

Bray, L. Le beau dans la nature. (Revue philosophique de la France et de l'étranger, XXVI, 10.)

Breuell, Oberlehr. B. Kunstpflege in der Schule. Auf Grund Dresdner Erfahrgn. bearb. Nebst Verzeichniss empfehlenswerther Bildwerke. gr. 8°. 44 S. m. Abbildgn. Dresden, A. Müller, Fröbelhaus, 1901. M. 1.—.

Buisson, Jules. Une manière nouvelle d'éclairer les tableaux. (La Revue de l'art ancien et moderne, t. IX, 1901, S. 354.)

Calzi, Achille. La funzione del disegno nella pittura e il suo metodo d'insegnamento. Faenza, tip. Novelli, 1901. In-16, 71 p. L. 1.50.

Carocci, G. Arte pubblica. (Arte e Storia, anno XIX, 1900, S. 105 u. 117.)

Cervera y Lacour, Saturnino. Manual del coleccionista ó pequeño tratado de la restauración y conservación de los cuadros. Madrid. Est. tip. de Ricardo Fe. 1901. En 8.°, 31 páginas. 1 y 1,25.

Chabeuf, Henri. L'Art et l'Archéologie; par H. C., président de l'Académie de Dijon. In-8, 203 p. Dijon, imprim. Darantière; libr. C. Venot. 1901. [Tiré à 40 exemplaires: 10 sur hollande, 10 sur vergé teinté et 20 sur papier ordinaire. Extrait des Mémoires de l'Académie de Dijon (4e série, t. 8).]

Chroust, Anton. Monumenta palaeographica. Denkmäler der Schreibkunst des Mittelalters. 1. Abtlg.: Schrifttafeln in latein. u. deutscher Sprache. Hrsg. v. Prof. Dr. A. C. 1. Serie. (I.—III. Bd.) 2. Lfg. gr. Fol. (10 Lichtdr.-Taf. m. 20 S. Text.) München, Verlagsanstalt F. Bruckmann. M. 20.—.

Clerici, G. P. L'insegnamento della storia delle belle arti nei licei. (Rivista d'Italia, anno IV, fasc. 3, marzo 1901, S 466.)

Cohn, Priv.-Doc. Dr. Jonas. Allgemeine Ästhetik. gr. 8°. X, 293 S. Leipzig, W. Engelmann, 1901. M. 6.—.

Collin, Roger. Etude sur le projet de loi relatif à la protection des œuvres de sculpture déposé sur le bureau de la Chambre des députés le 20 février 1900 par MM. Leygues, ministre de l'instruction publique et des beaux-arts, et Millerand, ministre du commerce; par R. C., avocat à la cour d'appel. In-8°, 27 p. Saint-Dizier, imprim. Thévenot. Paris, libr. A. Rousseau. 1900.

Collischonn, G. A. O. Der erzieherische Wert der Kunst. Programm der Adlerflychtschule zu Frankfurt a. M. 4°. 48 S.

Conte, Abel. Le Dessin et l'Aquarelle sans maître, à la portée de tous; par A. C., artiste peintre. Ouvrage illustré de 18 planches hors texte repré-

sentant 40 dessins gradués de l'auteur. 1er mille. Edition revue et augmentée. Petit in-4⁰, VII, 117 p. Corbeil, imp. Crété. Paris, l'auteur, 27, rue Madame. 1900. fr. 6.—.

Cook, Edward T. Studies in Ruskin. Some Aspects of the Work and Teaching of John Ruskin. 2nd ed. Cr. 8vo, 320 p. G. Allen. 2/6.

Cours élémentaire de dessin pour l'enseignement simultané. Projections. Deuxième partie. 4e cahier. (Livre du maître.) In-4 à 2 col., 55 p. avec fig. Corbeil, imp. Crété. Tours, lib. Mame et fils. Paris, libr. Poussielgue frères; procure générale, 27, rue Oudinot. 1901.

Croce, Benedetto. Giambattista Vico primo scopritore della scienza estetica. Napoli, Detken e Rocholl (tip. Sangiovanni), 1901, in-8, 45 p. [Da Flegrea.]

Cunynghame, H. H. On the theory and practice of Art-Enamelling upon metals. With Illusts. 2nd ed. Cr. 8vo. 212 p. Constable. 6/.

Dennis, H. J. Elementary Second Grade Perspective, Theory and Practice. 17th ed. Obl. Imp. 8vo, Baillière, Tindall & Cox. 2/6.

Dessin, Le, à l'école primaire. Préparation au certificat d'études et au brevet élémentaire (aspirants). Croquis coté (ou dessin géométral au trait, à main levée) d'un objet usuel (plan, coupe, élévation). In-18 jésus, 36 p. avec fig. Coulommiers, imp. Brodard. Paris, libr. Colin. 1901.

— à l'école primaire. Préparation au certificat d'études et au brevet élémentaire (aspirantes). Dessin au trait, en perspective, d'un objet usuel. In-18 jésus, 36 p. avec fig. Coulommiers, imprim. Brodard. Paris, libr. Colin. 1901.

Dietrich, Prof. Friedrich. Anweisung zur Oel-Malerei, Aquarell-, Holz-, Fresko- u. Miniatur-Malerei, sowie zu Spritzarbeiten etc. Nebst prakt. Winken f. angeh. Künstler. 16. Aufl. 8⁰. VIII, 182 S. Leipzig, Ernst, 1901. M. 2.—.

Distl, Egon. Aesthetik und Kunstwerk. (Der Kunstwart, hrsg. v. F. Avenarius, 14. Jahrg., 20. Heft.)

Donat, J. Zur Frage über den Begriff des Schönen. (Schluss.) (Philosophisches Jahrbuch, hrsg. v. C. Gutberlet, 14. Bd., 2. Heft.)

Doudelet, Charles. Le symbolisme dans la peinture. (Idée libre, 1901, S. 9.)

Durrieu, M. Le Dessin au brevet supérieur, conforme aux nouveaux programmes officiels. Ouvrage contenant 95 figures ou tracés dessinés par l'auteur. Première partie, à l'usage des aspirants et aspirantes: Analyse et Reproduction à vue des modèles plâtre de la collection officielle; par Mal D., professeur de dessin. In-8⁰, 87 p. Paris, imprim. Schmidt; libr. Ch. Delagrave.

— Le Dessin au brevet supérieur, conforme aux nouveaux programmes officiels. Ouvrage contenant 200 figures ou tracés dessinés par l'auteur. Deuxième partie, à l'usage des aspirantes: Travaux à l'aiguille, d'après l'arrêté du 10 mars 1899; Principes de l'ornement géométrique et de l'ornement floral; Application de ces éléments à la broderie; Chiffres et Lettres ornées, suivis de 12 dessins dont les sujets ont été donnés aux derniers examens; par Mal D., professeur de dessin. In-8⁰, 152 p. Paris, imp. Schmidt; lib. Ch. Delagrave.

Duval, Prof. Mathias. Grundriss der Anatomie für Künstler. Deutsche Uebersetzg. (In 1. Aufl. hrsg. v. weil. Prof. Dr. F. Neelsen.) 2. Aufl., bearb. v. Prof. Dr. Ernst Gaupp. gr. 8⁰. XIV, 274 S. m. 78 Abbildgn. Stuttgart, F. Enke, 1901. M. 6.—.

— Précis d'anatomie à l'usage des artistes; par M. D., professeur d'anatomie à l'Ecole des beaux-arts et à la Faculté de médecine. In-8, 336 p. avec fig. Evreux, imp. Hérissey. Paris, lib. May. [Bibliothèque de l'enseignement des beaux-arts.]

Dyck, Walther. Ueber die Beziehungen zwischen künstlerischem und wissenschaftlichem Erfassen der Natur. (Allgemeine Zeitung, München 1901, Beilage Nr. 35.)

Eberle, Hans Adelchi. L'arte e l'umanità. Monaco di Baviera, C. Wolf & Sohn, 1901, in-8, 29 p. L. 2.—.

Eickmann, Maler akad. Lehr. Heinrich. Akte. Kunststudien üb. den nackten menschl. Körper. Männliche, weibl. u. Kinderakte, Gruppen, Gewandstudien u. einzelne Körpertheile, wie Hände, Füsse etc. Naturaufnahmen. 120 Lichtdr.-Taf. 6.—12. Lfg. gr. Fol. (à 10 Taf.) Berlin, B. Hessling. à M. 6.—. Kplt., 3 Serien in Mappe: à M. 24.—.

Ekema. Dirk. Monismus und Kunst. (Das Magazin für Litteratur, 70. Jahrg., 1901, Nr. 9, Sp. 211.)

Emilia, Bice D'. Il pensiero scientifico nell'arte moderna. Roma, Unione cooperativa editrice, 1900, in-8, 62 p.

Engineering Aesthetics. (The Builder, 1900, S. 283.)

Feit, Paul. Einiges von der aesthetischen Ausbildung der Schüler. Antrittsrede. Programm des Friedrichs-Gymnasiums zu Breslau. 4°. 10 S.

Ferruzzi, Roberto. L'individualità nell' arte: pensieri e note. Padova, Società cooperativa tipografica, 1900, in-8, 116 p. L. 2.—.

Fischer, Ludwig Hans. Die Technik der Aquarell-Malerei. Mit 26 Textillustr., 15 Illustr. in Farbendruck, 1 Papiermuster- u. 2 Farbenprobentafeln. 8. Aufl. gr. 8°. III, 122 S. Wien, C. Gerold's Sohn. M. 5.—.

Fleischner, Ludwig. Die Kunst u. das Volk. Vortrag. gr. 8°. 25 S. Budweis, Prag, J. G. Calve in Komm. 1901. M. —.80.

Flügel, O. Ueber das Absolute in den ästhetischen Urteilen. (= Pädagogisches Magazin. Abhandlungen vom Gebiete der Pädagogik und ihrer Hilfswissenschaften. Hrsg. von Friedr. Mann. 167. Heft.) gr. 8°. 31 S. Langensalza, H. Beyer & Söhne, 1901. M. —.40.

Fouillée, Alfred. La Morale, l'Art et la Religion, d'après Guyau. 4e édition, augmentée d'études sur les œuvres posthumes et l'influence de Guyau. In-8°. VII, 252 p. Saint-Cloud, imp. Belin frères. Paris, lib. F. Alcan. 1901.

Freyer, Carl. Das Skioptikon in der Schule. Beschreibung des Apparates „Rossmässler" sowie Anltg. zur Ausführung der verschiedenartigsten Versuche mittels opt. Projektion und Anweisung zur Herstellung einfacher Hilfsapparate. 2. [Titel-]Aufl. 8°. XV, 175 S. m. 123 Abbildgn. Dresden, Verlag des „Apollo", 1901. M. 2.50.

Fritz, Reg.-R. Vice-Dir. Georg. Handbuch der Lithographie und des Steindruckes. I. Bd. Handbuch der Lithographie. Nach dem gegenwärtigen Stande dieser Technik hrsg. Mit 23 Taf., davon 11 in Farbendr., und 243 Abbildgn. 3. Heft. Die lithogr. Farbendruckmanieren. hoch 4°. (VIII, u. S. 337—475 m. 39 Abbildgn. u. 7 [5 farb.] Tafeln und 4 Bl. Erklärgn.) Halle, W. Knapp, 1901. M. 12.—.

Frohnmeyer, Schulrat Dr. Inwieweit gebührt der Kunst ein Einfluss auf die Erziehung? Vortrag. gr. 8°. 16 S. Berlin, F. Zillessen, 1901. M. —.20.

Ganser, Anton. Die Aesthetik und unsere Zeit. Betrachtungen nach Robert Zimmermann. (Oesterreichisch-Ungarische Revue, 27. Bd., 6. Heft.)

Gensel, Walter. Kunstkritik und Publikum. (Deutsche Stimmen, hrsg. von W. Johannes, 3. Jahrg., Nr. 3.)

Genuss, Der ästhetische, am Bauwerk. (Die Kunst, red. v. F. Bruckmann, 2. Jahrg., 3. u. 4. Heft.)

Germain, A. L'éducation esthétique: les interprétations de l'art travers les âges: la lumière et la couleur. (Annales de Philosophie chrétienne, 1901, Juin, Juillet.)

Gerschmann, Hans. Kunst und Moral. Vortrag gehalten zu Königsberg i. Pr. gr. 8°, 30 S. Königsberg i. Pr., W. Koch, 1901. M. —.40.

Giampietro, Luigi. Il reato di vendetta od estrazione fraudolenta per l'estero degli oggetti di raro e singolare pregio artistico non sottoposti al vincolo del fidecommesso nella provincia romana (editto Doria Pamphily ed editto Pacca). 2.a edizione riveduta, ampliata e corretta. Roma, Tip. nazionale di G. Bertero e C., 1901, in-8, 86 p.

Gielkens, Émile. Discours sur l'art. Bruxelles, J. Lebègue et Cie, 1900. In-8°, 36 p. fr. 1.—.

Gietmann, G., S. J. Nochmals über den Begriff des Schönen (Erwiderung). (Philosophisches Jahrbuch, hrsg. von C. Gutberlet, 14. Bd., 3. Heft.)

Godin, Georges. L'Esthétique et la décentralisation d'art. In-8 oblong, 23 p. Saint-Germain-en-Laye, impr. et libr. Penot. 1901. fr. 1.—. [Editions périodiques de l'Esthétique.]

Gordon, Emy, geb. Freiin v. Beulwitz. Allerlei Malverfahren. Anleitungen zu häusl. Kunstarbeit f. Anfänger. 3. Aufl. 8°. IV, 109 S. Leipzig, E. Haberland. M. 1.—.

Griveau, M. La Sphère de beauté. Lois d'évolution, de rythme et d'harmonie dans les phénomènes esthétiques; par M. G. (La Nature et l'Homme; Art monumental; Arts industriels et décoratifs; Peinture et Sculpture;

Chorégraphie; Musique; Art littéraire.) In-8, 984 p. avec 51 grav. et nombreux tableaux synoptiques et schémas. Saint-Dizier, imprimerie Thévenot. Paris, lib. F. Alcan, 1901. fr. 10.—.

Gross, Hanns. Der Raritätenbetrug. Von Prof. Dr. H. G. Czernowitz. 8⁰. VIII, 288 S. Berlin, J. Guttentag, 1901.

Guyau. L'Art au point de vue sociologique. 5e édition. In-8⁰, LI, 387 p. Saint-Cloud, imprim. Belin frères. Paris, libr. F. Alcan. 1901. fr. 7.50.

Hamel, Henry. Art et Critique. 1re série. In-18 jésus, 324 p. Mayenne, imprim. Colin. Paris, lib. Lemerre. 1901. fr. 3.50.

Hareux, Ernest. Cours complet de peinture à l'huile (l'Art, la Science, le Métier du peintre). T. 2: Marines; Animaux; Figures. Grand in-8, 263 p. avec 100 grav., 36 hors texte, 16 facsimilés en couleurs. Evreux, imprim. Hérissey. Paris, libr. Laurens.

Hausmann, S. Photographie u. Kunst im deutschen Urheberrecht. (Allgemeine Zeitung, München 1901, Beilage Nr. 52.)

Heilmann, M. Kunstleben und Zeichenunterricht. Programm des Friedrichs-Gymnasiums zu Frankfurt a. O. 4⁰. 17 S.

— Kunstleben und Zeichenunterricht. 4⁰. 17 S. Berlin, R. Gaertner, 1901. M. 1.—.

Herkommer, H. v. Bildnis-Malerei. (Photographische Mitteilungen, hrsg. v. E. Vogel, 37. Jahrg., 22. Heft.)

Herrmann, Prof. Baur. Ernst. Säulenordnungen der Griechen u. Römer. Vorlagen f. den Unterricht u. zum Selbstunterricht. Fol. 18 farb. Taf. m. IV S. Text. Dresden, G. Kühtmann, 1901. In Mappe M. 5.—.

Herzog, Alb. Das Wesen der Kunst im Spiegel deutscher Kunstanschauung. Auf Grund e. Rundfrage zum Fest der Karlsruher Künstlerschaft („Drei Tage im Morgenlande" 10—12. III. 1901) zusammengestellt. Titelblatt v. Otto Eichrodt. Zeichnungen v. Frz. Hein, Hans Thoma u. Hans v. Volkmann. (Umschlag: Was ist die Kunst?) 8⁰. 68 S. Karlsruhe, G. Braun'sche Hofbuchdr., 1901. M. 1.60.

Hildebrand, Adolf. Das Problem der Form in der bildenden Kunst. 3. Aufl. 8⁰. 135 S. Strassburg, J. H. E. Heitz. M. 2.—.

— Wie die Natur und wie die Kunst arbeitet. (Allgemeine Zeitung, München 1901, Beilage Nr. 207.)

Hirn, Yrjö. The Origins of Art: A Psychological and Sociological Inquiry. 8vo, 344 p. Macmillan. 10/.

Hoffmann. Der geistige Inhalt älterer Kunstwerke und seine Deutung. (Wissenschaftliche Beilage zur Germania, Berlin 1900, 50.)

Hoffmann, D. Maurus. Leitfaden der Aesthetik. Zum Schul- u. Selbstunterricht. 3. Ausg. gr. 8⁰. VII, 90 S. Wien, A. Hölder. M. 1.60.

Hoffmann-Kraym, Eduard. Die Entwicklung des Naturgefühls in deutscher Dichtung und Kunst. (Studien zur vergleichenden Litteraturgeschichte, hrsg. v. M. Koch, 1. Bd., 2. Heft.)

Hübner, Museumsverwalter Max. Die Wandbilder für den Religionsunterricht. Ein Beitrag zur Geschichte der religiösen Anschauungsbilder, zugleich ein Führer durch die gleichnamige Gruppe des Breslauer Schulmuseums. (= Veröffentlichungen des städtischen Schulmuseums zu Breslau. Nr. 2.) gr. 8⁰. 32 S. Breslau, F. Hirt in Komm., 1901. M. —.40.

Illustrationstechnik, Moderne. (= Miniatur-Bibliothek. Nr. 285 u. 286. 32⁰. 84 S. Leipzig, Verlag für Kunst und Wissenschaft, 1901. M. —.10.

Imhof, F. Der Laie und das Kunsturteil. (Die Kunst-Halle, hrsg. v. G. Galland, 6. Jahrg., Nr. 15.)

Jakob, Domdek. geistl. Rath Dr. G. Die Kunst im Dienste der Kirche. 5. Aufl. Mit Titelbild u. 20 Taf. (in Stahlst.). Lex. 8⁰. XX, 535 S. Landshut, J. Thomann, 1901. M. 8.—.

Janke, Alphons. Lehrbuch der Perspektive. Bearb. v. A. J., Architekt zu Friedberg (Hessen). (= Für Schule und Praxis, Bd. 1, Abt. 4.) 4⁰. 28 S. Köln a. Rh., P. Neubner, 1900.

Jánosi, Béla. Az Aesthetika története. II. A középkortól Baumgarten föllépteig. 8⁰. VI, 553 S. Budapest, Magy. tud. Akadémia, 1900. 4 Kr. [Geschichte der Aesthetik. II. Vom Mittelalter bis zum Auftreten Baumgartens.]

Joseph, D. Die Kunst in ihrer Anwendung auf die Gebräuche der

Juden. (Ost und West, Illustr. Monatsschrift f. modernes Judenthum, I, 3.)

Jost, H. E. W. Gedankenspäne über den Stand des Zeichenunterrichts an unseren höheren Lehranstalten, seine neuen Bahnen u. dgl. (Zeitschrift für lateinlose höhere Schulen, hrsg. von G. Holzmüller, 12. Jahrg., 11-12. Heft.)

Kapp, H. Bildende Kunst und Schule. (= Pädagogische Abhandlungen, Heft 58.) 8⁰, 28 S. Bielefeld, A. Helmich, [1901].

Kimmich, Karl. Zeichenschule. 4. Aufl. (= Sammlung Göschen, Nr. 39.) 12⁰. 165 S. mit 17 Taf. in Ton-, Farben- u. Golddr. u. 135 Voll- u. Textbildern. Leipzig, G. J. Göschen, 1901. Geb. M. —.80.

Kollmann, Prof. Dr. Julius. Plastische Anatomie des menschlichen Körpers f. Künstler u. Freunde der Kunst. Mit mehreren Hundert, zum Tl. farb. Abbildgn. im Text u. 15 Vollbildern. 2. Aufl. gr. 8⁰. XVI, 576 S. Leipzig, Veit & Co., 1901. M. 18.—.

Kuhaupt, W. Suggestion als psychologisches Hauptmoment in der Kunst. (Wiener Rundschau, hrsg. v. F. Rappaport, 5. Jahrg., Nr. 13.)

Kuhlmann, Realgymn.-Zeichenlehr. Fritz. Das Skizzieren am Altonaer Realgymnasium. 16 Bl. Orig.-Schülerskizzen in Autographiemanier. Lex. 8⁰. Hamburg, Boysen & Maasch, 1901. M. 1.—.

— Das Skizzieren im Zeichenunterricht der allgemein bildenden Lehranstalten u. die pädagogische Bedeutung des Schülerskizzenbuches. Vortrag. Mit 16 Bl. Orig.-Skizzen v. Schülern des Altonaer Realgymnasiums in Facsm.-Dr. u. 1 Bl. Autotyp. Lex. 8⁰. 16 S. Hamburg, Boysen & Maasch, 1901. M. 1.50.

Kunowski, Lothar v. Gesetz, Freiheit und Sittlichkeit des künstlerischen Schaffens. (= Durch Kunst zum Leben. VI. Bd.) gr. 8⁰. 221 S. Leipzig, E. Diederichs, 1901. M. 4.—.

Kunststudium, Das, in Italien. (Die Kunst-Halle, hrsg. v. G. Galland, 6. Jahrg., Nr. 20.)

Kunz, Klerikalsem.-Präfekt Christian. Handbuch der priesterlichen Liturgie nach dem römischen Ritus. 3. Buch. Die liturg. Verrichtgn. der Leviten u. Assistenten. gr 8⁰. VIII, 316 S. m. Abbildgn. u. 1 Taf. Regensburg, F. Pustet, 1901. M. 2.40.

Lange, Prof. Julius. Die Geschichte eines Ausdrucks. [Die aufwärts gerichtete Bewegung von Blick, Gesicht und Händen in religiöser oder doch jedenfalls feierlicher Bedeutung.] Kunstgeschichtliche Abhandlg. Aus dem Dänischen von Ella Lesser. gr. 8⁰. 58 S. Leipzig, E. A. Winkler, 1900. Geb. M. 1.40.

Lapparent, Paul de. Etude sur les altérations des couleurs dans la peinture artistique. In-8, 36 p. avec 1 planche en coul. et 2 tableaux synoptiques explicatifs. Corbeil, imprim. Crété. Paris, libr. Laurens. 1900.

Leixner, Otto v. Aesthetische Studien für die Frauenwelt. 6. Aufl. gr. 8⁰. V, 265 S. Leipzig, C. F. Amelang, 1901. Geb. M. 5.—.

Lemonnier, Camille. L'art et la vie. (Idée libre, 1901, S. 27.)

Leprat, P. Leçon de dessins dans les écoles primaires et les classes élémentaires de l'enseignement secondaire; par P. L., professeur de dessin au lycée de Montluçon. (Cahier n⁰ 3.) In-4, 12 p. avec fig. Paris, imp. et lib. Delalain. 20 cent.

Lescluze, G. de. Le nu devant l'esthétique. (Libre critique, 1901, S. 28.)

Lichtwark, Alfred. Deutsche Kunst. (Deutsche Heimat, Blätter f. Literatur u. Volkstum, 4. Jahrg., Heft 6.)

— Die Erziehung des Farbensinnes. 8⁰. 64 S. Berlin, B. & P. Cassirer. M. 2.50.

Linde, Ernst. Kunst u. Erziehung. Gesammelte Aufsätze. gr. 8⁰. VII, 272 S. Leipzig, F. Brandstetter, 1901. M. 3.40.

Lips, K. Kunst des Freihandzeichnens. I. Die Elemente der freien Linienführg. A. Gerade u. Oval. 16 Taf. Diktate, m. e. kurzen Darstellg. ihrer speziellen Methodik. schmal gr. 8⁰. (16 S Text.) Zürich, Art. Institut Orell Füssli, 1901. M. 1.50.

L. K. Der ästhetische Geschmack. (Zeitschrift für christliche Kunst, XIII, 1900, Sp. 225.)

Loeser, Civilingen. Karl. Die Rohmaterialien der keramischen Industrie. (= Handbücher der keramischen Industrie für Studierende u. Praktiker. 1. Tl.) gr. 8⁰. VIII, 102 S. Halle, L. Hofstetter, 1901. M. 4.50.

Loisel, E. Manuel pour l'exécution de vraies tapisseries hautes lisses Gobelins et tapis Savonnerie; Résultats particulièrement faciles sur le métier «l'Indépendant». In-8, 64 p. avec 50 fig.

Paris, imprim. Garjeanne; 18, boulevard des Filles-du-Calvaire. fr. 1.50.

Losinsky, Dr. Eugen. Das wahre Christenthum als Feind von Kunst u. Wissenschaft. An d. Werken d. Schriftsteller d. XIX. Jahrhunderts dargelegt. 8⁰. 16 S., Berlin, Vorwärts, 1901.

Lüer, Dr. Hermann. Die Entwicklung in der Kunst. Ein Erklärungsversuch. 8⁰. 71 S. Strassburg, J. H. E. Heitz, 1901. M. 1.50.

— Kunst und Natur. Eine ästhetische Betrachtung. (Kunst und Handwerk, 1901, 5.)

Matagrin, Amédée. Essai sur l'esthétique de Lotze. 8⁰, 166 p. Paris, F. Alcan, 1901.

Matthaei-Kiel, Adelbert. Der aesthetische Genuss am Bauwerk. (Die Kunst für Alle, XVI, 1900—1901, S. 105 u. 166.)

Meyer, R. M. Ueber das Verständniss von Kunstwerken. (Neue Jahrbücher für das klassische Alterthum, Geschichte und deutsche Litteratur und für Pädagogik, IV. 1. Abth. [7. Bd.], 5.)

Mielke, Robert. Der Einzelne u. seine Kunst. Beiträge zu e. Ökonomie der Kunst. gr. 8⁰. IV, 147 S. Berlin, G. H. Meyer. M. 2.50.

M'Intyre, John H. A. A Text-Book of Sciography. Arranged to meet the requirements of Architects and Draughtsmen and of Students preparing for advanced perspective and for the Advanced and Honours Stages of Practical Plane and Solid Geometry, Board of Education, South Kensington. Imp. 8vo, 52 p. Blackie. 3/6.

Mobac, Domingo. Genio, scienza ed arte e il positivismo di Max Nordau. 2.ª ediz. Torino, R. Streglio e C., 1901, in-8, 127 p. L. 2.—.

Möbius, P. J. Ueber Kunst u. Künstler. Mit 10 Abbildgn. auf 7 Taf. 8⁰. VII, 296 S. Leipzig, J. A. Barth, 1901. M. 7.—.

Möhl, Friedrich. Kunst u. soziale Bewegung. Festvortrag, geh. zur Eröffng. der Sitzgn. des Verbandes wissenschaftl. Vereine der Universität München. gr. 8⁰. 31 S. München, Bamberg, Handelsdruckerei und Verlagsh., 1901. M. —.50.

Morris, William. Die Kunst und die Schönheit der Erde. gr. 8⁰. 31 S. Leipzig, H. Seemann Nachf., 1901. M. 2.—.

Müller, Giessermstr. Albin. Der Former und Giesser. Praktische Winke und Rathschläge in der Sand-, Masse- u. Lehmformerei, sowie f. die Eisengiesserei, deren Anlagen u. Einrichtgn. gr. 8⁰. VI, 60 S. m. 1 Abbildg. Lössnitz, A. Wallisch in Komm., 1901. M. 2.—.

Münch, Wilhelm. Von menschlicher Schönheit. (Westermanns illustr. deutsche Monatshefte, 45. Jahrg., 1901, März u. April.)

Muther, Richard. Studien u. Kritiken. 1. Bd.: 1900. gr. 8⁰. VII, 417 u. 9 S. Wien, Wiener Verlag, 1901. M. 8.—.

Nackte, Das, in der Kunst. (Pastor bonus, hrsg. von P. Einig, XIII, 1.)

Noetzel, Karl. Die sociale Mission der bildenden Künste. (Schluss.) (Die Gegenwart, hrsg. v. R. Nordhausen, 58. Bd., 1901, Nr. 17, 18 u. 19.)

Oeser's, Ch., Briefe üb. die Hauptgegenstände der Aesthetik. Ein Weihgeschenk f. Deutschlands Töchter. Neu durchgeseh., in mehreren Theilen umgearb., bedeutend verm. Ausg. von Dr. Adb. Svoboda. (Neue [Titel-]Ausg.) gr. 8⁰. IX, 582 S. m. 65 Abbildgn. Schweidnitz, C. Lerch. Geb. M. 9.50.

Oltmanns, J. Form und Farbe. gr. 8⁰. III, 212 S. Hamburg, A. Janssen, 1901. M. 2.—.

Osborn, M. Das Volk und die bildende Kunst. (Sociale Praxis, hrsg. von E. Francke, 10. Jahrg., Nr. 41.)

Osterrath, Joseph. Les principes de l'art au moyen âge et les fantaisies de la décoration moderne. (Revue de l'art chrétien, 1901, S. 133.)

Pécaut, E., et C. **Baude.** L'Art. Simples entretiens à l'usage de la jeunesse. 7e édition. Petit in-8⁰ carré, 239 p. avec grav. Paris, imprim. et libr. Larousse. fr. 2.—.

Petrucci, Raphaël. Cours d'esthétique des arts décoratifs. Programme. Bruxelles, G. Balat, 1901. In-12, 30 p.

Petty, J. A Course of Instruction in Perspective and the Projection of Shadows and Reflections, Including the Principles, Practice, and Application of the Rules. Obl. 4to. Simpkin. 3/.

Pflege, Die, des Kunstsinns der Breslauer Volksschüler. (Jugendschriften-Warte, hrsg. von F. v. Borstel, 9. Jahrg., Nr. 1.)

Physiologie des Kunstempfindens. (Die Zukunft, 10. Jahrg., Nr. 1.)

Pillet, J. J. Traité de perspective linéaire, précédé du Tracé des ombres usuelles (rayon à 45 degrés) et du Rendu dans le dessin d'architecture et dans le dessin de machines; par J. J. P., professeur à l'Ecole des beaux-arts. 3e édition, revue et considérablement augmentée. In-4 à 2 col., 284 p. avec fig. Bar-le-Duc, imprimerie Comte-Jacquet. Paris, Librairie des arts du dessin et de la construction. 1901. fr. 15.—. [Encyclopédie du dessin et de la construction.]

Popper, Josef A. Die technischen Fortschritte nach ihrer ästhetischen und kulturellen Bedeutung. 2. [Titel-]Ausg. gr. 8⁰. 70 S. Dresden, C. Reissner, 1901. M. 1.—.

Pudor, H. Das Gebirge als Vorbild der Baukunst. (Die Gegenwart, hrsg. v. R. Nordhausen, 58. Bd., Nr. 32.)

Pullè, Francesco L. La fotografia in servizio delle biblioteche. (Atti del II. Congresso fotografico italiano tenuto in Firenze 1899, Firenze, tip. M. Ricci, 1901.)

Raehlmann, Prof. Dr. E. Ueber Farbensehen und Malerei. Eine kunstphysiologische Abhandlung in allgemein verständlicher Darstellung. 8⁰. 55 S. mit 6 farb. Taf. München, Ernst Reinhardt, 1901. M. 2.—. [Inhalt: 1. Ueber individuelle Unterschiede in der Farbenempfindung. 2. Ueber die Harmonie der Farben und über die Verschiedenheit harmonischer Systeme.]

Raymond, George Lansing. Painting, sculpture and architecture as representative arts. An essay in comparative aesthetics. 8⁰, XXXIV, 431 p. New York, G. P. Putnam's sons, 1895.

— Proportion and harmony of line and color in painting, sculpture, and architecture. An essay in comparative aesthetics. 8⁰. XXXIII, 459 p. New York, G. P. Putnam's sons, 1899.

— The representative significance of form. An essay in comparative aesthetics. 8⁰. XXV, 514 p. New York, G. P. Putnam's sons, 1900.

Reinach, Salomon. La répresentation du galop dans l'art ancien et moderne (suite). (Revue archéologique, 3e série, t. XXXVIII, 1901, S. 27 u. 224.)

— La Représentation du galop dans l'art ancien et moderne; par S. R., membre de l'Institut. In-8, 114 p. avec fig. et 2 planches. Angers, impr. Burdin et Ce. Paris, lib. Leroux. 1901. [Extrait de la Revue archéologique (1900 et 1901).]

Ricchi, dott. Gino. Il senso dei colori. Rivista Storica. (Rassegna d'Arte, I, 1901, S. 59.)

— Il senso dei colori: rivista storica. Milano, tip. G. Martinelli e C., 1901, in-16, 12 p. [Dalla Rassegna d' Arte.]

Ricci, Serafino. Per la storia dell'arte nei licei e nelle scuole superiori d'Italia. Milano, U. Hoepli (tip. A. Lombardi di M. Bellinzaghi), 1901, in-8, 32 p.

Riegl, Alois. Naturwerk und Kunstwerk. (Allgemeine Zeitung, München 1901, Beilage Nr. 13 u. 48.)

Ris-Paquot. Les Clichés sur zinc en demiteintes et au trait, s'imprimant typographiquement. Moyen simple et pratique pour les amateurs de les obtenir. In-16, 82 p. avec fig. Tours, imp. Deslis frères. Paris lib. Mendel.

Robert, Karl. Traité pratique de la peinture à l'huile (portrait et genre). 3e édition. In-8⁰, 160 p. et grav. Mâcon, imprim. Protat frères. Paris, librairie Laurens. 1900. fr. 6.—. [Bibliothèque d'enseignement pratique des beaux-arts.]

Roberto, F. De. L'arte. Torino, fratelli Bocca edit. (tip. Vincenzo Bona), 1901. 8⁰. 171 p. L. 2.50. [Piccola biblioteca di scienze moderne, nº 30.] [Inhalt: 1. L'arte e la natura. 2. La bellezza nell'arte. 3. Qualità dell'arte. 4. L' espressione nell' arte. 5. Analogia delle arti. 6. Gerarchia delle arti. 7. Il destino dell'arte.]

Rosellini, Ermanno. Natura ed arte: studio storico-estetico-critico. 2.ª edizione. Terni, stab. tip. Alterocca, 1901, in-16, 112 p. [Dalla rivista L'Ateneo di Firenze.]

Rücklin, R. Eine amerikanische Zeichenlehrmethode. (Die Kunst-Halle, hrsg. v. G. Galland, 6. Jahrg., Nr. 12.)

Rüttenauer, Benno. Aphorismen aus Stendhal. Ueber Schönheit, Kunst u. Kultur. Ausgezogen u. in deutscher Uebersetzg. zusammengestellt. 8⁰. XXIV, 192 S. Strassburg, J. H. E. Heitz, 1901. Geb. M. 3.—.

Ruskin, John. Ausgewählte Werke in vollständiger Uebersetzung. 2. Bd.: Sesam u. Lilien. Aus dem Engl. von Hedw. Jahn. gr. 8⁰. IV, 266 S. 4. Bd.: Vorträge über Kunst. Aus dem

Englischen von Wilh. Schölermann. gr. 8⁰. IV, 240 S. Leipzig, E. Diederichs. à M. 3.—.

— Wege zur Kunst. III. Vorlesungen über Kunst. Eine Gedankenlese aus den Werken des R. Aus dem Engl. übersetzt und zusammengestellt von Jak. Feis. Aus seinem Nachlass hrsg. von S. Sänger. 8⁰. V, 87 S. Strassburg, J. H. E. Heitz, 1901. Gebund. M. 2.—.

Sacco, Prof. Antonio. L'arte nel culto e specialmente nell'altare. (Arte e Storia, anno XX, 1901, S. 33.)

Salomon, Michel. Art et littérature. E.-M. de Vogüé, P. Loti, P. de Nolhac... 8⁰. 380 p. Paris, Plon, 1901.

— Le siècle révolu: Art et Science. (Revue hebdomadaire, 1901, 2 mars.)

Schaarschmidt, Friedrich. Aus Kunst und Leben. Studien und Reisebilder. gr. 8⁰. 225 S. München, Verlagsanstalt F. Bruckmann, 1901. M. 4.—.

Scheffers, Otto. Brennende Fragen, den Zeichenunterricht betreffend. Programm des Herzogl. Friedrichs-Realgymnasiums zu Dessau. 4⁰. 24 S.

Scheffler, K. Meditationen über das Ornament. (Die Kunst, red. v. F. Bruckmann, 2. Jahrg., 10. Heft.)

Schmidt, Prof. Max. Die Aquarell-Malerei. Bemerkungen üb. die Technik derselben in ihrer Anwendg. auf die Landschafts-Malerei. Mit e. Abhandlg. üb. Ton u. Farbe in ihrer theoret. Bedeutg. u. ihrer Anwendg. auf Malerei. 7. Aufl. Mit 1 Farbenkreis. gr. 8⁰. 88 S. Leipzig, Th. Grieben, 1901. M. 1.50.

Schultze-Naumburg, Paul. Kunst u. Kunstpflege. Buchschmuck v. Walt. Hessling. 8⁰. IV, 120 S. Leipzig, E. Diederichs, 1901. M. 2.—.

— Technik der Malerei. Ein Handbuch für Künstler und Dilettanten. Mit Buchschmuck v. J. V. Cissarz u. bunten u. einfarb. Abbildgn. gr. 8⁰. 173 S. Leipzig, E. Haberland, 1901. Geb. M. 5.—.

— Ueber Technik der Malerei. (Die Kunst für Alle, XVI, 1900—1901, S. 208.)

Schur, Ernst. Grundzüge u. Ideen zur Ausstattung des Buches. breit gr. 8⁰. 125 S. Leipzig, H. Seemann Nachf., 1901. M. 4.—.

— Von dem Sinn u. der Schönheit der japanischen Kunst. gr. 8⁰. 37 S. Leipzig, H. Seemann Nachf., 1901. M. 2.—.

Schutzmittel, Ein neues, für Gemälde. (Die Kunst-Halle, hrsg. v. G. Galland, 6. Jahrg., Nr. 22.)

Sebald, Th. Alte und neue lithographische Verfahren. (Archiv für Buchgewerbe, XXXVIII, 1901, S. 8.)

Seemann, Arthur. Der Hunger nach Kunst. Betrachtungen. gr. 8⁰. IV, 145 S. m. 1 Farbdr. Leipzig, E. A. Seemann, 1901. M. 1.50.

Segel. Synagogale Kunst. (Ost und West, Illustr. Monatsschrift f. modern. Judenthum, I, 4.)

Sighele, Scipio. Die Kunst und die Masse. (Deutsche Revue, hrsg. v. R. Fleischer, 25. Jahrg., 1900, December.)

Sizeranne, Robert de la. Ruskin et la religion de la beauté. 5e édition. In-16, 364 p. et 2 portraits. Coulommiers, imp. Brodard. Paris, lib. Hachette et Ce. 1901. fr. 3.50. [Bibliothèque variée.]

Sörensen, Johannes, S. J. Malerei, Bildnerei und schmückende Kunst. (= Kunstlehre in 5 Teilen, von Gerh. Gietmann, S. J., und Johannes Sörensen, S. J., 4. Tl.) gr. 8⁰. XIV, 333 S. mit 2 Farbendr. u. 92 Abbildgn. auf 40 Taf. Freiburg i. Br., Herder, 1901. M. 6.—.

Souben, Jules. Les Manifestations du beau dans la nature; par le R. P. J. S., professeur au prieuré de Farnborough (Angleterre). In-16, 332 p. Montdidier, impr. Bellin. Paris, lib. Lethielleux. 1901.

Sparkes, John C. L. A Manual of Artistic Anatomy for the use of Students in Art. 2nd ed. Imp. 8vo. 84 p. and plates. Baillière, Tindall & Cox. 7/6.

Sprimont, Charles de. La genèse de l'art. (Lutte, 1900, S. 225.)

Steeley, F., and B. H. **Trotman.** The New Art Geometry; or Geometrical Drawing Applied to Design. Imp. 8vo. Bacon. 2/.

Strecker, Dr. Reinhard. Der ästhetische Genuss. gr. 8⁰. IV, 87 S. Giessen, J. Ricker in Komm., 1901. M. 1.60.

Taine, H. Philosophie de l'art; par H. T., de l'Académie française. 9e édition. 2 vol. in-16. T. 1er, II, 298 p.; t. 2, 366 p. Paris, imprimerie Lahure; librairie Hachette et Ce. 1901. fr. 3.50 le volume. [Bibliothèque variée.]

Tellyesniczky, Kálmán. Művészeti bonczolástan. Az emberi test formáinak ismertetése. Művészek és a művészet iránt érdeklők számára. V. füzet: A végtagok. 8⁰. S. 141—196. VI. füzet: A nyak és a fej. S. 197—244. Budapest, Eggenberger, 1901. [Anatomie für Künstler.]

Thiele, Adolf. Hinauf zur bildenden Kunst! Laiengedanken. [Aus: „Chemnitzer Neueste Nachrichten".] gr. 8⁰. 40 S. Chemnitz, B. Richter, 1901. M. —.20.

— Hinauf zur bildenden Kunst! Laiengedanken. 2. Aufl. 3—4. Taus. gr. 8⁰. 76 S. Leipzig, H. Seemann Nachf., 1901. M. 1.—.

Thieme, Sem.-Zeicheninsp. Prof. F. O. Abriss der Geschichte des Zeichenunterrichts. Fünf Anschauungskreise f. Kunstgeschichte. Im Anschluss an Thiemes Lehrgang f. den Zeichenunterricht bearb. 2. Aufl. gr. 8⁰. 44 S. Dresden, A. Huhle, 1901. M. —.60.

Thode, Henry. Kunst, Religion u. Kultur. Ansprache an die Heidelberger Studentenschaft. gr. 8⁰. III, 15 S. Heidelberg, C. Winter, 1901. M. —.60.

Thoma, Hans. Betrachtungen zum Thema „Kunst und Staat." (Die Gesellschaft, hrsg. von A. Seidl, 17. Jahrg., 2. Juniheft.)

— Betrachtungen zum Thema „Kunst und Staat". (Monatsberichte über Kunstwissenschaft und Kunsthandel, herausgeg. von H. Helbing, 1. Jahrg., 1901, S. 361.)

Töpffer, R. Réflexions et Menus Propos d'un peintre génevois, ou Essai sur le beau dans les arts. Précédés d'une notice sur la vie et les ouvrages de l'auteur par Albert Aubert. Nouvelle édition. In-16, XXI, 406 pages. Paris, impr. Lahure; libr. Hachette et Cᵉ. 1901. fr. 1.—.

Tolstoï, Leo. Wat is Kunst? In-8⁰. 11 p. Anvers, Imprimerie J. B. Madou. [Publié en supplément à Ontwaking, nos 15 et 16 des 10 et 25 août 1901.]

Trümpelmann. Der sittliche Beruf der Kunst. (Deutsch-evangelische Blätter, 1901, Januar.)

Türck, Hermann. Der geniale Mensch. 5 Aufl. gr. 8⁰. XIII. 422 S. Berlin, F. Dümmler's Verl., 1901. M. 4.80.

Ueber Technik der Malerei. (Die Kunst, red. von F. Bruckmann, 2. Jahrg., 5. Heft.)

Velzen, Dr. H. Thoden van. Aesthetische Betrachtungen. gr. 8⁰. IV, 107 S. Leipzig, H. Haacke, 1901. M. 3.20.

Venturi, Adolfo. Al cospetto dell'arte. (Nuova Antologia, 1901, S. 262.)

Verest, J. L'esthétique fondamentale. (Revue des questions scientif., 1901, S. 47.)

Versuche und Ergebnisse der Lehrervereinigung für die Pflege der künstlerischen Bildung in Hamburg. Buchschmuck von Valesca Röver-Hamburg. 2. Aufl. 8⁰, 171 S. Hamburg, A. Janssen, 1901.

Vignet, Henri. Nouvelle méthode à la portée de tous. La Peinture sur verre sans cuisson. 1ʳᵉ édition. In-8, 62 pages avec 23 fig. Paris, imprim. Muller. fr. 2.—.

Vitry, Paul. De C. A. Dufresnoy pictoris poemate quod „De arte graphica" inscribitur (thèse). In-8, 122 p. Paris, imp. Kapp; lib. Rapilly. 1901.

Volbehr, Theodor. Das Verlangen nach e. neuen deutschen Kunst. Ein Vermächtnis des 18. Jahrh. Buchschmuck v. Heinr. Vogeler. 8⁰. IV, 114 S. Leipzig, E. Diederichs, 1901. M. 2.—.

— Kunstgeschichte und Nationalökonomie. (Kunst und Kunsthandwerk, III, 1900, S. 458.)

Volkelt, J. Die psychologischen Quellen des ästhetischen Eindruckes. (Zeitschrift für Philosophie u. philosophische Kritik, 117, 2.)

Volkmann, Ludwig. Mediziner und Kunstwerk. (Die Kunst für Alle, XVI, 1900—1901, S. 231.)

Weizsäcker, G. Die neueren photomechanischen bezw. photochemischen Druckverfahren. (Christliches Kunstblatt, hrsg. von J. Merz und M. Zucker, 1901, S. 19, 35 u. 61.)

Werkmeister, F. Die Bedeutung der Kunst für die Erziehung. I. (Rheinische Blätter für Erziehung und Unterricht, 1901, Juli.)

Wickenhagen, G., C. **Lent** und Conrad **Buchwald.** Berühmte Vertreter der bildenden Künste. Christian Daniel Rauch. Hans Holbein d. Aeltere und d. Jüngere. Karl Friedrich Schinkel. 3 Erzähl. f. d. deutsche Jugend. 8⁰, VIII, 302 S. mit 14 Abbildgn. Glogau, C. Flemming, [1900].

Wirth, R. Zur Thierästhetik. 1. (Die Kunst-Halle, hrsg. v. G. Galland, 6. Jahrg., 11. u. 12. Heft.)

Witasek, S. Zur psychologischen Analyse der ästhetischen Einfühlung. (Zeitschrift f. Psychologie u. Physiologie der Sinnesorgane, 25. Bd., 1. Heft.)

Wulckow, R. Wie erzieht die Schule zum Schönen? (Rheinische Blätter für Erziehung und Unterricht, 1901, Mai.)

Yve-Plessis, R. Petit Essai de bibliothérapeutique, ou l'Art de soigner et restaurer les livres vieux ou malades. In-18 jésus, 103 p. Auxerre, imp. Lanier. Paris, lib. Daragon. 1900. [Tiré à 250 exemplaires numérotés. — Collection du Bibliophile parisien.]

Zeissig, E. Der Dreibund von Formenkunde, Zeichnen und Handfertigkeitsunterricht in der Volksschule. Ein Beitrag zur Durchführung des Konzentrationsprinzips. Mit einem Vorwort von Hofrath Prof. Dr. O. Willmann. (= Pädagogisches Magazin. Abhandlungen vom Gebiete der Pädagogik und ihrer Hilfswissenschaften. Hrsg. von Fried. Mann. 166. Heft.) gr. 8⁰. 53 S. Langensalza, H. Beyer & Söhne, 1901. M. —.65.

Zeitler, Julius. Die Kunstphilosophie v. Hippolyte Adolphe Taine. gr. 8⁰. VIII, 206 S. Leipzig, H. Seemann Nachf., 1901. M. 6.—.

Zoccoli, Ettore. L'estetica di Arturo Schopenhauer: propedeutica all'estetica wagneriana. Milano, ditta G. Agnelli, 1901, in-16, 83 p. L. 1.50.

Zottoli, avv. Carmine. Le arti e il cattolicismo: conferenza letta nel salone del palazzo arcivescovile [in Salerno] la sera del 5 luglio 1900. Salerno, stab. tip. del Commercio Antonio Volpe e C., 1900. 8⁰. 26 p.

Kunstgeschichte.

Achelis, A. Ein gnostisches Grab in der Nekropole Kassia zu Syrakus. (Zeitschrift für neutestam. Wissenschaft, 1900, I, S. 210.)

Actes de l'Académie nationale des sciences, belles-lettres et arts de Bordeaux. (3e série. 60e année. 1898). In-8⁰, 698 p. Bordeaux, imp. Gounouilhou. Paris, lib. Dentu. 1898.

Allegretti, Umberto. Scritti d'arte e di storia di Luca Beltrami. Giugno 1881—1901: saggio bibliografico (V Riunione della Società bibliografica italiana, Venezia, Luglio 1901). Milano, tip. U. Allegretti, 1901, in 16, 47 p.

Amis, Les, des monuments rouennais. Bulletin rétrospectif des travaux de la Société de 1886 à 1898. In-4, 148 p. et gràv. Rouen, imprim. Lecerf, 1901.

Art, L', en Belgique. Choix des principaux monuments de l'art en Belgique, avec une préface par Henri Hymans, professeur d'histoire de l'art à l'Institut supérieur des beaux-arts. — De kunst in België. Keus der voornaamste voortbrengselen der kunst in België, met eene voorrede, door Henri Hymans, leeraar der kunstgeschiedenis aan het hooger gesticht der schoone kunst. Première livraison, planches 1-10. Leipzig, E. A. Seemann; Bruxelles, Dietrich et Cie. Gr. in-folio oblong, pl. en photolithographie. 25 fr.

Art, L', et l'Industrie. Journal artistique et industriel, mensuel. 1re année. Nr. 1. 1re novembre 1900. F⁰. à 4 col. 8 p. Rouen, impr. Maréchal.

Artisti della Svizzera italiana. (Bulletino storico della Svizzera italiana, XXII, No 4—8.)

Barbier de Montault, X. Œuvres complètes de Mgr X. B. de M., prélat de la maison de Sa Sainteté. T. 15: Rome (VI: Hagiographie). Septième partie. In-8, 588 p. Poitiers, imp. Blais et Roy. 1901.

Baumstark, Anton. Das Verzeichnis der römischen Coemiterien bei Andrea Fulvio. (Römische Quartalschrift, XV, 1901, S. 1.)

Beck. Nachtrag zu den Kunstbeziehungen zwischen Schwaben und Tirol-Voralberg. (Diöcesanarchiv von Schwaben, XIX, 1901, S. 15.)

Beltrami, Luca. Appunti di Iconografia Artistica. I. Filippo Maria Visconti. II. Carlo VIII. (Rassegna d'arte, I, 1901, S. 53.)

Benigni, U. Madonne bizantine. I. La Madonna allattante è un motivo bizantino? — II. Misticismo e verismo nel ciclo mariano bizantino. (Il Bessarione, VII, 1900, S. 499.)

Benoit, François. L'Enseignement de l'histoire de l'art et l'Institut d'histoire de l'art de l'Université de Lille; par F. B., docteur ès lettres, chargé de cours d'histoire de l'art à la Faculté des lettres de Lille. In-8, 23 p. avec grav. Evreux, imprim. Hérissey. Paris,

libr. de l'Art ancien et moderne, 14, rue du Helder, 1901.

Bergner. Kirchliche Kunstarchäologie (Mittelalter). (Theologische Rundschau, hrsg. v. W. Bousset, 4. Jahrg., 7. Heft.)

Bianchi, Giuseppe. Gli artisti ticinesi. Dizionario biografico. Lugano, Liberia Bianchi, 1900.

Bode, Wilhelm. Kunst und Kunstgewerbe am Ende d. 19. Jahrhunderts. 8°. V, 168 S. Berlin, B. & P. Cassirer, 1901. M. 5.—. [Inhalt: 1. Von der Weltausstellung in Chicago (1893). 2. Die Aufgaben unserer Kunstgewerbemuseen (1896). 3. Künstler im Kunsthandwerk. Die Ausstellungen in München u. Dresden (1897). 4. Zur Illustration moderner deutscher Kunstbücher (1899). 5. Beim Eintritt in das neue Jahrhundert (1900).]

Bordier, H., et E. **Charton.** Histoire de France pour tous, depuis les temps les plus anciens jusqu'à nos jours, d'après les documents originaux et les monuments de l'art de chaque époque. Nouvelle édition, complétée et mise à jour (1900) par G. Ducoudray. 2 fascicules in-8° à 2 col. avec grav. 16e fascicule, p. 625 à 704; 17e fascicule, p. 705 à 777. Evreux, imprim. Hérissey. Paris, libr. Montgredien et Cie. 1900. [60 cent. le fascicule. L'ouvrage complet formera 16 ou 17 fascicules, pour le prix de 10 fr.]

Borzelli, Angelo. L'Accademia del disegno durante la prima restaurazione Borbonica, 1799—1805. (Napoli nobilissima, X, 1901, S. 1.)

— L'Accademia del disegno nel decennio 1805—1815. (Napoli nobilissima, X, 1901, S. 22, 53, 105, 124 u. 138.)

Bourdais. Notes d'art chrétien. (Revue des Sciences Ecclésiastiques, 1901, Juin.)

Bresciano, Giovanni. Inventarii inediti del secolo XV. contenenti libri a stampa e manoscritti. Napoli, tip. Pierro e Veraldi, 1901, in-8, 32 p. [Dall'Archivio Storico Napoletano.]

Breysig, Kurt. Kulturgeschichte der Neuzeit. Vergleichende Entwicklungsgeschichte der führ. Völker Europas und ihres sozialen und geist. Lebens. I. Bd. u. II. Bd. 1. Hälfte. gr. 8°. Berlin, G. Bondi. — I. Aufgaben und Massstäbe einer allgem. Geschichtsschreibung. Ziele der Forschg. Umrisse einer histor. Staats- u. Gesellschafts-, Kunst- u. Wissenschaftslehre. (XXXV, 291 S.) M. 6.—. — II. 1. Alterthum u. Mittelalter als Vorstufen der Neuzeit. Zwei Jahrtausende europ. Geschichte im Ueberblick. Ein universal-geschichtlicher Versuch. 1. Hälfte. Urzeit — Griechen — Römer. (XXII, 518 S.) M. 8.—.

Brinton, Selwyn. Renaissance in Italian Art. A Handbook for Tourists and Students. Part I. New ed., with additional Illusts. Cr. 8vo, 1/6; Part 2, in 3 sections. Cr. 8vo, Simpkin. 1/6.

Brun-Durand, J. Dictionnaire biographique et biblio-iconographique de la Drôme, contenant des notices sur toutes les personnes de ce département qui se sont fait remarquer par leurs actions ou leurs travaux, avec l'indication de leurs ouvrages et de leurs portraits: par J. B.-D., membre non résidant du comité des travaux historiques. T. 2 (H à Z). In-8 à 2 col., X, 475 p. Grenoble, impr. Vallier; Libr. dauphinoise. 1901.

Bulić. Scavi nell' antico cemetero crist. di Manastirine a Salona. (Bullettino di Archeologia e Storia Dalmata, XXIII, 10—11.)

Bulletin de la commission archéologique de Narbonne. (Année 1901. 1er semestre.) In-8, p. XLV à LVIII, p. 977 à 1056 et p. 391 à 583. Narbonne, imp. Caillard. 1901.

— de la Commission archéologique de Narbonne. (Année 1901. 2e semestre.) In-8, p. 585 à 736 et p. LIX à LXXXIII. Narbonne, impr. et libr. Caillard. 1901.

— de la commission départementale des monuments historiques du Pas-de-Calais. T. 2. 5e livraison. In-8, p. 479 à 538. Arras, Impr. moderne. 1901.

— de la Montagne Sainte-Geneviève et ses abords, comité d'études historiques, archéologiques et artistiques (Ve et XIIIe arrondissements). T. 2 (1897 à 1898). In-8, 532 p. avec grav. et cartes. Montdidier, impr. Bellin. Paris, lib. Champion; lib. Fontemoing. 1898.

— de la Société archéologique de Nantes et du département de la Loire-Inférieure. (Année 1900.) T. 41. 1er fascicule. In-8°, XXXI, 102 p. et planches. Vannes, imprim. Lafolye. Nantes, bureau de la Société archéologique. 1900.

— de la Société archeologique et historique du Limousin. T. 49. 2e livraison. In-8, p. 379 à 665, avec carte

et grav. Limoges, imp. et lib. Ve Ducourtieux. 1901.

Bulletin de la Société des antiquaires de Normandie. T. 21. (Année 1899.) In-8, 377 p. avec grav. et 1 carte. Caen, impr. et libr. Delesques; lib. Jouan. Rouen, lib. Lestringant. Paris, libr. Champion. 1900.

— de la Société des sciences, lettres et arts de Pau. (1898—1899.). 2e série. T. 28. 1re livraison. In-8°, 164 p. Pau, impr. Empérauger; libr. Ve Ribaut. 1900.

— de la Société historique et archéologique de Corbeil, d'Etampes et du Hurepoix. (6e année. 1900.) 1re livraison. In-8°, XXXIV, 46 p. avec dessins et 1 grav. Montdidier, impr. Bellin. Paris, lib. Picard et fils. 1900.

— de la Société historique et archéologique de Corbeil, d'Etampes et du Hurepoix. (6e année. 1900.) 2e livraison. In-8, p. 47 à 142, avec portrait. Montdidier, imp. Bellin. Paris, lib. Picard et fils. 1900.

— de la Société historique et archéologique de Corbeil, d'Etampes et du Hurepoix. (7e année. 1901.) 1re livraison. In-8, XX, 71 p. et grav. Montdidier, impr. Bellin. Paris, libr. Picard et fils, 1901.

— et Mémoires de la Société archéologique de Touraine. (Mémoires.) T. 41. In-8, 639 p. avec grav. Tours, impr. Bousrez; lib. Péricat. 1900.

— et Mémoires de la Société archéologique du département d'Ille-et-Vilaine. T. 29. In-8°, LVI, 336 p. avec 12 planches et plan. Rennes, imp. Prost. 1900.

— et Mémoires de la Société archéologique et historique de la Charente. (Année 1900.) 6e série. T. 10. In-8, CLXXVIII, 345 p. et planches. Angoulême, imp. Chasseignac; lib. Constantin. 1901. fr. 12.—.

— et Mémoires de la Société nationale des antiquaires de France. 6e série. T. 9: Mémoires (1898). In-8, 277 p. avec grav. et planches. Nogent-le-Rotrou, impr. Daupeley-Gouverneur. Paris, lib. Klincksieck. 1900.

Burckhardt, Jacopo. La civiltà del rinascimento in Italia: saggio. Traduzione italiana del prof. D. Valbusa. Nuova edizione accresciuta per cura di Giuseppe Zippel. Firenze, G. C. Sansoni (tip. F.lli Bencini), 1899—1901, in-16, 2 voll. L. 7.—.

Carocci, G. Notizie e curiosità storiche fiorentine tratte dalle Portate della Decima: La torre dei Girolami in Via Por S. Maria. I Tiratoj dell'arte della Lana. I beni della Mercanzia. La famiglia Medici in possesso di vari beni dell'Arte del Cambio. (Arte e Storia, anno XIX, 1900, S. 109.)

Carré, Henri. Rapport sur les travaux de la Société des antiquaires de l'Ouest pendant l'année 1900; par H. C., secrétaire. In-8°, 24 p. Poitiers, imp. Blais et Roy. 1900. [Extrait des Mémoires de la Société des antiquaires de l'Ouest (t. 22).]

Centenaire, Le deuxième, de l'Académie nationale des sciences, belles-lettres et arts de Lyon (1700—1900). Compte rendu; Discours; Mémoires divers. Grand in-8, XXXIV, 394 p. et grav. Lyon, imp. Rey. 1901.

— Le deuxième, de l'Académie nationale des sciences, belles-lettres et arts de Lyon 1700—1900. (= Mémoires de l'Académie nationale des sciences, belles-lettres et arts de Lyon, 6.) 4°, LII, 240 p. Lyon, A. Rey, 1900.

Claviere, R. de Maulde la. The Women of the Renaissance. A Study of Feminism. Trans. by George Herbert Ely. With Portrait of the Author. New ed. Roy. 8vo, 528 p. Sonnenschein. 10/6.

Colasanti, A. Le stagioni nell' antichità e nell' arte cristiana. (Rivista d'Italia, anno IV, 1901, fasc. 4, S. 669.)

Commission des antiquités et des arts du département de Seine-et-Oise (commission de l'inventaire des richesses d'art). 20e volume. In-8°, 121 p. Versailles. impr. Cerf. 1900.

Compte rendu des séances de la Société académique d'archéologie, sciences et arts du département de l'Oise. (1900.) In-8, 76 p. Beauvais. imp. Avonde et Bachelier.

Comptes rendus et Mémoires du comité archéologique de Senlis. 4e série. T. 3. (Année 1899.) In-8, XX, XVIII, 253 pages et 8 planches. Senlis, imp. Dufresne. 1900.

Courajod, Louis. Leçons professées à l'Ecole du Louvre (1887—1896). Publiées par MM. Henry Lemonnier et André Michel. T. 2: Origines de la Renaissance. In-8, 693 p. Mâcon, impr. Protat frères. Paris, lib. Picard et fils. 1901. Prix de l'ouvrage complet: 30 fr. [Inhalt: 1886—87: Les

orgines de la Renaissance en France au XIVe et au XVe siècle. Examen de quelques monuments du commencement du XIVe siècle. Notes sur quelques artistes du commencement du XIVe siècle. Paris capitale. L'art du Midi. Le milieu politique et social. Les villes meuves. Importance des tombes gravées et des ivoires. Orientation de quelques courants de l'art au XIVe siècle. Étude de quelques caractères nouveaux de la statuaire du XIVe siècle. Le Réalisme. Quelques monuments de l'art réaliste du XIVe siècle. Groupement de quelques statues au regard strabique. Les constructions de Charles V. Quelques artistes du temps de Charles V. — 1887—88: La Renaissance. Le XIVe siècle. L'art sous Charles VI. La Chaise-Dieu. L'art sous Charles VI (suite). La sculpture italienne au XIVe siècle. Andrea Orcagna. La façade du dôme d'Orvieto. L'école pisane en dehors de la Toscane. L'esprit de l'art giottesque. Les débuts du naturalisme italien. La sculpture de l'école romaine au XIVe siècle. La sculpture à Milan, à Bologne, à Padoue dans la seconde moitié du XIVe et au commencement du XVe siècle. La sculpture à Venise dans la seconde moitié du XIVe et au commencement du XVe siècle. La sculpture à Florence à la fin du XIVe siècle et au commencement du XVe. Jacopo della Quercia, Ghiberti. Pisanello, Gentile da Fabriano. Donatello et Ghiberti, considérés comme continuateurs de la tradition gothique. — 1888—89: Définition du mot: le style flamand. Jean van Eyck, peintre de statues. Développement et expansion de l'art flamand. Influences flamandes en Europe. Fragments. L'esprit de l'art bourguignon. Le portail de la Chartreuse de Dijon. Le puits de Moïse. Le tombeau de Philippe le Hardi. Les tombeaux des ducs de Bourgogne. Monuments de la sculpture bourguignonne. La sculpture bourguignonne. Diffusion du style flamand-bourguignon. Pénétration de l'art français per l'art flamand. Artistes du temps de Charles VII et Louis XI. L'art sous Charles VII et Louis XI. Figures agenouillées. Tombeau de Louis XI. — 1889—1890: La sculpture française avant la Renaissance classique. Causes morales et politiques de l'influence italienne. Premiers contacts avec l'antique. Le voyage de Jean Fouquet en Italie. Le rôle du roi René. La pénétration italienne. Le milieu tourangeau. Bourdichon. Fragments: Résistance des éléments septentrionaux et gothiques contre l'invasion italienne. Leçon de clôture du premier semestre. Fragment. Le dôme de Milan. Résistance de l'élément septentrional en Italie et en Espagne. Classement chronologique des monuments de la sculpture du XVe siècle. L'exportation des pierres noires de Dinant, Saint-Wulfran d'Abbeville. Le règne de Charles VIII. La Renaissance classique européenne et l'industrie du marbre en Italie au XVe et au XVIe siècle. Gaillon. Folleville. Fécamp. Les ateliers itailens en France. Michel Colombe.]

Dayot, Insp. des Beaux Arts Armand. L'image de la Femme. 4°, 397 p. [Paris], Hachette & Cie, 1899.

Dehio, G. Influence de l'art français sur l'art allemand. In-8°, 18 p. Angers, imprimerie Burdin. Paris, Leroux, éditeur. 1900. [Revue archéologique.]

— Ueber den Einfluss der französischen auf die deutsche Kunst im 13. Jahrhundert. (Historische Zeitschrift, N. F., 50. Bd., 1901, S. 385.)

D'Hondt, Pieter. Notice historique de l'Académie royale des beaux-arts et école des arts décoratifs de Bruxelles, publiée à l'occasion du centenaire de la réouverture de cette institution artistique (1800—1900), par P. D'H., bibliothécaire de l'Académie royale des beaux-arts et de l'école des arts décoratifs, etc. 8°, 219 p., portr. hors texte. Bruxelles, J. Lebègue et Cie, 1900. fr. 2.—.

Diehl, Charles. Justinien et la civilisation byzantine au VIe siècle. 4°. XL, 695 p. Paris, E. Leroux, 1901.

Divald, Kornél. Művészettörténeti korrajzok. Bevezetésül a képzőművészetek egyetemes történetébe. II kötet. 8°. 264 S. mit 75 Abbildgn. Budapest, Szent-István-Társulat, 1901. 2 Kr. [Kunstgeschichte.]

Domanig, Karl. Opus Sancti Lucae. Eine Sammlg. class. Andachtsbilder. Geleitet v. Cust. Dr. K. D. Hrsg. v. der österr. Leo-Gesellschaft. 4.—6. (Schluss-)Lfg. hoch 4°. (30 z. Tl. farb. Bl. m. Goldschn.) Stuttgart, J. Roth. à M. 5.—.

Dreieinigkeit, Die hh., in den Kunstdarstellungen. (Der Kirchenschmuck, red. v. J. Graus, XXXII, 5.)

Filangieri di Candida, Antonio. Monumenti ed oggetti d'arte trasportati da Napoli a Palermo nel 1806. (Napoli nobilissima, X, 1901, S. 13.)

Fournier, Louis. L'art en Pologne. (Gazette des beaux-arts, 3e période, t. 25, 1901, S. 422.)

Frantz, Prof. Dr. Erich. Handbuch der Kunstgeschichte. Mit Titelbild u. 393 Abbildgn. im Text. gr. 8⁰. XII, 448 S. Freiburg i/B., Herder. M. 9.—.

Friis, F. R. Bidrag til dansk Kunsthistorie. 6. Hefte. 8⁰, 64 S. Kobenhavn, Linds Eftf., 1901. 1 Kr. 50 Ore.

Fuchs, Ed., und Hans **Kraemer.** Die Karikatur der europäischen Völker vom Altertum bis zur Neuzeit. (In 20 Hftn.) 1. Hft. hoch 4⁰. (S. 1—24 m. Abbildgn. u 5 [2 farb.] Taf.) Berlin, A. Hofmann & Co., 1901. M. —.75.

Fuhse, Museumsdir. Dr. Franz. Die deutschen Altertümer. (= Sammlung Göschen. 124. Bändchen.) 12⁰. 176 S. mit Abbildgn. Leipzig, G. J. Göschen. Geb. M. —.80.

Galante, G. A. Gio. Batt. de Rossi e l'archeologia cristiana nella storia della chiesa. 8⁰. 23 p. Napoli, 1901.

Gayet, Al. L'Art byzantin, d'après les monuments de l'Italie, de l'Istrie et de la Dalmatie, relevés et dessinés par Charles Errard, architecte du gouvernement. Texte par Al. G. I: Venise (la Basilique de Saint-Marc). In-fol., XL, 47 p. et planches en noir et en coul. Paris, imp. Chamerot et Renouard; lib. May.

Gestoso y Pérez, José. Ensayo de un diccionario de los artífices que florecieron en Sevilla desde el siglo XIII al XVIII inclusive, por José Gestoso y Pérez. Tomo II. Contiene de la P á la Y. Sevilla. En la Oficina de la Andalucía Moderna. 1900. En 4.⁰, 408 págs. Madrid, Murillo. 10,50 y 11.

Giornale d'Arte. Anno I, N. 1 (14 aprile 1901). Torino, tip. G. Sacerdote, infolio, pag. 4. L. —.10; L. 5 l'anno.

Goeler v. Ravensburg, F. Frhr. Kunstgesch. 2. Aufl. 2. Lfg. Berl., C. Duncker. M. 1.—.

Goovaerts, Léon. Ecrivains, artistes et savants de l'ordre de Prémontré. Dictionnaire bio-bibliographique, par le Fr. L. G., chanoine régulier de l'abbaye d'Averbode. Quatrième et cinquième livraison. Bruxelles, Société belge de librairie, 1900. In-8⁰, p. 289 à 480 à 2 col. par p. fr. 8.—.

Graeven, Hans. Einrichtungen zur Förderung des Studiums der byzantinischen Kunst. (Repertorium für Kunstwissenschaft, XXIV, 1901, S. 164.)

Grande, La, Encyclopédie. Inventaire raisonné des sciences, des lettres et des arts; par une société de savants et de gens de lettres. T. 28 (Rhône, Roumanie, Russie): Rabbinisme-Saas. In-4⁰ à 2 col., 1,256 p. avec fig. et 3 cartes en coul. Tours, impr. Arrault et Ce. Paris, 61, rue de Rennes.

Grisar, Hartmann, S. J. Rom beim Ausgang der antiken Welt. Nach den schriftlichen Quellen und den Monumenten. Mit hist. Abbildgn. u. Pl. [In 14 Liefgn.] (= H. Grisar, Geschichte Roms und der Päpste im Mittelalter, Bd. 1.) 8⁰, XX, 855 S. Freiburg i. Br., Herder, (1898—)1901.

Grosse, E. Les Débuts de l'art; par E. G., professeur à l'Université de Fribourg-en-Brisgau. Traduit de l'allemand par E. Dirr. Introduction par Léon Marillier, maître de conférences à l'Ecole de hautes études. In-8, XIX, 144 p. avec 32 grav. dans le texte et 3 planches hors texte. Tours, imp. Arrault et Ce. Paris, lib. Alcan. 1902. 6 fr. [Bibliothèque scientifique internationale, XCIV.]

Gsell, St. Chronique archéologique africaine. (Mélanges d'arch. et d'hist., XX, 1900, S. 79.) [Die christlichen Monumente Nordafrikas nehmen darin eine bedeutende Stellung ein.]

Guérin, Paul, et G. **Bovier-Lapierre.** Nouveau Dictionnaire universel illustré, contenant langue française, histoire, biographie, géographie, sciences et arts; par Mgr. P. G. et G. B.-L., professeur honoraire de l'Université. In-18 jésus à 2 col., VII, 889 p. avec 866 fig., 11 cartes en noir, 24 cartes et planches en coul., 44 tableaux encyclopédiques, par F. C. Menetrier. Tours, impr. Mame; libr. Mame et fils. 1900.

Gurlitt, Cornelius. Kunstgeschichte. 1896. 1897. (Jahresberichte für neuere deutsche Litteraturgeschichte, VIII. Bd., I, 12 : 1—743.)

Hager, G. Die Kunstentwicklung Altbayerns. (Correspondenzblatt d. Gesammtvereins d. deutsch. Geschichts- u. Altertumsvereine, 49. Jahrg., Nr. 8 u. 9.)

Hager, Konserv. Dr. Georg. Die Weihnachtskrippe. Ein Beitrag zur Volkskunde und Kunstgeschichte aus dem bayer. Nationalmuseum. gr. 4⁰. 148 S. m. 53 Abbildgn. München, Gesellschaft für christl. Kunst in Komm., 1902. M. 7.—.

Hamel, Maurice. Un Siècle d'art. II. (Revue de Paris, 1900, 1er Octobre.)

Hannego, G., et L. **Fémiliaux.** Note sur la nécropole chrétienne de Sfax. (Bull. archéol. du Comité des travaux histor., 1900, S. 150.)

Herbet, Félix. Extraits d'actes et Notes concernant des artistes de Fontainebleau. In-8⁰, 163 p. avec 1 portrait et 72 facsimilés. Fontainebleau, imp. Bourges. 1901. fr. 4.50.

Heurtebize, Dom B. Table des matières contenues dans les volumes XXI à XL (1887—1896) de la Revue historique et archéologique du Maine, dressée par dom B. H., bénédictin de Solesmes, secrétaire de la Société historique et archéologique du Maine. In-8 à 2 col., 69 p. Mamers, imprim. Fleury et Dangin. Le Mans, librairie de Saint-Denis; 11, Grande Rue. 1901.

Heyck, Prof. Dr. Ed. Friedrich I. und die Begründung des preussischen Königtums. (= Monographien zur Weltgeschichte. In Verbindung mit Andern hrsg. v. E. H. XIV.) gr. 8⁰. 129 S. mit 7 Kunstbeilagen, 1 Fksm. u. 145 Abbildgn. Bielefeld, Velhagen & Klasing, 1901. M. 3.—.

Heyne, Moriz. Fünf Bücher deutscher Hausaltertümer von den ältesten geschichtlichen Zeiten bis zum 16. Jahrh. Ein Lehrbuch. 2. Bd. Das deutsche Nahrungswesen. Mit 75 Abbildgn. im Text. gr. 8⁰. VII, 408 S. Leipzig, S. Hirzel, 1901. M. 12.—. [Inhalt: I. Erzeugung: 1. Das Ackerland; 2. Bestellung, Säen u. Ernten; 3. Hausland u. Garten; 4. Weinbau; 5. Wiese u. Wald; 6. Viehzucht. Bienen; 7. Hund u. Katze; 8. Jagd u. Fischfang. II. Bereitung: 1. Mahlen u. Backen; 2. Fleischverwertung. Eier; 3. Milchwirtschaft; 4. Pflanzenkost; 5. Gegohrene Getränke. Register.]

Hilgers, J. Ausstattung und Einrichtung der Bibliothek Nikolaus V. (Stimmen aus Maria-Laach, 1901, 8. Heft.)

Hirth, Georg. Der Stil in d. bild. Künsten. Hrsg. v. G. H. I. Serie. 39.-47. Lfg. München, G. Hirth. à M. 1.—.

— Kulturgeschichtliches Bilderbuch aus drei Jahrhunderten. 2. Aufl. 72. (Schluss-)Lfg. Fol. (6. Bd. S. 2273—2303 nebst Text S. V—XI.) München, G. Hirth, 1901. M. 2.40.

Histoire de l'art du Japon. Ouvrage publ. par la Commission Impér. du Japon à l'Exposition universelle de Paris, 1900. [Vorrede: Tadamasa Hayashi und Bn Riyuitci Kouki.] f⁰. XV, 277 S. Paris, M. de Brunhoff, [1900].

H. P. Jakob Heinrich v. Hefner-Alteneck. Zum 90. Geburtstage. (Allgemeine Zeitung, München 1901, Beilage Nr. 113.)

Huber, Lyc.-Prof. Dr. Franz. Abriss der Kunstgeschichte. Mit besond. Rücksichtnahme auf die Entwicklg. der Kunst in der Erzdiöcese München-Freising. 8⁰. VIII, 166 S. mit 8 Abbildgn. Freising, (J. Plenagl). Geb. M. 2.—.

Hymans, Henri. L'Art en Belgique. Choix des principaux monuments de l'art en Belgique. 40 planches. Avec une préface par Prof. H. H. 1. Lfg. qu. gr. Fol. (10 lackierte Lichtdr.-Taf. m. Text auf dem Umschlag in französ. u. vläm. Sprache.) Leipzig, E. A. Seemann, 1901. M. 20.—.

Italia, L', Artistica: giornale illustrato di belle arti ed arte industriale. Anno I, N. 1 (30 marzo 1901). Roma, Casa editrice italiana, in-4 fig., 8 p. L. —.25. L. 10 l'anno. [Direttore Pasquale Lubrano-Celentano.]

Jacquot, Albert. Essai de répertoire des artistes lorrains (peintres, peintres-verriers, faïenciers, émailleurs); par A. J., correspondant du comité des sociétés des beaux-arts des départements, à Nancy. In-8⁰, 127 p. et grav. Paris, impr. Plon-Nourrit et Ce; libr. Rouam et Ce. 1900.

— Essai de répertoire des artistes lorrains sculpteurs; par A. J., correspondant du comité des sociétés des beaux-arts des départements, à Nancy. In-8, 76 p. et grav. Paris, impr. Plon-Nourrit et Ce; libr. de l'Art ancien et moderne. 1901.

Jahresbericht, 48., des historischen Vereins f. Mittelfranken. gr. 4⁰. VIII, 132 S. m. 1 Bildnis. Ansbach, (F. Seybold), 1901. M. 3.—.

Jorreto, M. Monografías artísticas; director D. M. J., con colaboración de eminentes escritores y artistas. Ma-

drid. Real Casa de Campo. Madrid. Imprenta y Litografía de Enrique Rojas. Sin a (1901.) En 8.º may., 32 p., con 17 láminas. 2 y 2.50.

Juglar, Louis. Le Style dans les arts et sa signification historique (thèse); par L. J., docteur en droit. In-8, XL, 426 p. Coulommiers, imprim. Brodard. Paris, libr. Hachette et Ce. 1901.

Jungfrau Maria, Die selige, in der christlichen Kunst. (Der Kirchenschmuck, red. von J. Graus, XXXI, 12; XXXII, 1.)

Katsch, Hermann. Zur Naturgeschichte des „Putt". (Die Kunst für Alle, XVI, 1900-1901, S. 115.)

Kirsch, J. P. Die Lehre von der Gemeinschaft der Heiligen im christlichen Alterthum. (= Forschungen zur christlichen Literatur- und Dogmengeschichte, I, 1.) 8º. VII, 230 S. Mainz, Kirchheim, 1900. [Behandelt auch die diesbezüglichen altchristlichen Monumente.]

— P. A. Die hl. Caecilia, Jungfrau und Martyrin. 4º, 168 S. mit Abbildgn. Regensburg 1901.

Klimsch's Jahrbuch. Eine Uebersicht üb. die Fortschritte auf graph. Gebiet. 1. Bd. 1900. Lex. 8º. XII, 228 S. m. Abbildgn. u. 29 Taf. Frankfurt a. M., Klimsch & Co. Geb. M. 5.50.

Knackfuss, H., und Max Gg. **Zimmermann.** Allgemeine Kunstgeschichte. 9. Abtlg. 2. Bd. Gotik u. Renaissance. Gotik, Vorbereitgn. u. Frühzeit der Renaissance v. K. Das Zeitalter der Renaissance v. Z. Mit 552 Orig.-Abbildgn. Lex. 8º. (VIII u. S. 481—688.) Bielefeld, Velhagen & Klasing. M. 2.—; kplt. M. 10.—.

Kraus, Franz Xaver. Essays. 2. Sammlg. gr. 8º. VII, 427 S. Berlin, Gebr. Paetel, 1901. M. 10.—.

— Geschichte der christlichen Kunst. II. Bd. Die Kunst des Mittelalters, der Renaissance u. der Neuzeit. 2. Abth. Renaissance u. Neuzeit. I. Hälfte. Mit 132 Abbildgn. Lex. 8º. 282 S. Freiburg i. B., Herder, 1900. M. 8.—. [Inhalt: 21. Buch: Begriff, Natur u. constitutive Elemente der Renaissance. Allgemeine Uebersicht ihrer geschichtlichen Entwicklung. 22. Buch: Die italienische Frührenaissance, 1. Der Prolog der Renaissance; 2. Aufschwung der Sculptur. Die Pisaner; 3. Die Altflorentiner, Cimabue, Giotto, Orcagna; 4. Die altsienesische Schule u. ihr Ausgang; 5. Die allegorische Klosterkunst des Trecento; 6. Der Camposanto in Pisa; 7. Die Architektur der Quattrocentisten. Brunelleschi. Alberti; 8. Sieg der neuen Richtung in der Malerei. Volles Einrücken des Realismus u. der Antike; 9. Realismus u. Antike in den oberitalienischen Schulen. Die mythologische Richtung in Florenz; 10. Die Sculptur des Quattrocento; 11. Fra Angelico u. die mystische Schule; 12. Die toscanisch-umbrische u. die umbrische Schule.]

Kreitlhuber, Joseph. Die Darstellung des Erlösungstodes in der Kunst. (Allgemeine Zeitung, München 1901, Morgenblatt Nr. 95, Feuilleton.)

Kuhn, A. Kunst-Geschichte. 22.—27. Liefg. Einsiedeln, Verl.-Anst. Benziger. à M. 2.—.

Lasteyrie, Robert de. Bibliographie des travaux historiques et archéologiques publiés par les sociétés savantes de la France, dressée, sous les auspices du ministère de l'instruction publique, par R. de L., membre de l'Institut. T. 3. 3e livraison. In-4º à 2 col., p. 401 à 600. Paris, Imprim. nationale; libr. Leroux. 1900.

Laurin, C. Konsthistoria. 8º. 648 S. Stockholm, P. A. Norstedt & Söner, 1900. 9 kr. 25 öre.

Lehner, Ferd. J. Dejiny umení národa ceského. [Kunstgeschichte des böhmischen Volkes.] Liefg. 1—4. gr. 8º. (S. 1—112.) Prag, Verlag „Unie", 1900—1901. à Lief. 70 h.

L. G. La fuga in Egitto. (Emporium, 1900, dicembre.)

Liste générale alphabétique et par promotions des anciens élèves des écoles nationales d'arts et métiers depuis leurs fondations (Châlons, 1806 à février 1900; Angers, 1815 à février 1900; Aix, 1843 à février 1900). In-8, 820 p. avec grav. et portraits. Guise (Aisne), imprim. Baré. Paris, 6, rue Chauchat. 1900.

López Tomás, José. Educación artística. Historia de la arquitectura, teoría y práctica del dibujo, pintura, grabado y escultura y resumen histórico de estas artes en Europa. Segunda edición. Madrid. Impr. de Hernando y C.a 1900. En 8.º, XIII, 255 p., con 15 fotograbados. 2 y 2.50.

Lübke, Wilhelm. Grundriss der Kunstgeschichte. 12. Aufl. 63.—68. Taus.

v. Priv.-Doz. Prof. Dr. Max Semrau. II. Die Kunst des Mittelalters. Mit 5 farb. Taf. u. 436 Abbildgn. im Text. Lex. 8⁰. VII, 450 S. Stuttgart, P. Neff Verl. Geb. M. 8.—.

— Kunsthistorien. Tredie Udgave. 44.—54. Hefte. 4⁰. 110 S. Kobenhavn, Nordiske Forlag. à 50 öre.

— Précis de l'histoire des beaux-arts. Architecture, sculpture, peinture, musique. Revu par le professeur docteur W. Lubke. Traduit par Ed. Molle. Nouvelle édition. Bruxelles. J. Lebègue et Cie, s. d. (1901). In-8⁰, xv, 305 p., figg. 4 fr.

Mach, Bedrich, c. k. professor. Ornamentika. Prehled dejin, rozvoje a rázovitych forem umení okrasného vsech dob. Prírucná kniha pro veskeru mládez studujíci, kandidáty ucitelství, ucitele, umel. prumysl. stavitele, jakoz i prátele umení. Velke vydání. Se 445 puvodními illustracemi. [Geschichtliche Uebersicht der Entwicklung und charakteristischen Formen der Ornamentik aller Zeiten. Grosse Ausgabe. Mit 445 Original-Illustrationen.] Lex.-8⁰. Prag, J. L. Kober, 1900. Kr. 8.—.

Macon, Gustave. Les arts dans la Maison de Condé. P. I. Le Grand Condé et son fils. 2. 3. (La Revue de l'art ancien et moderne, t. IX, 1901, S. 69, 123, 133 u. 175.)

Magni, Basilio. Storia dell'arte italiana dalle origini al secolo XX. Volumi I-II. Roma, Off. poligrafica romana, 1900, in-8, 2 voll. L. 30.—.

Malaguzzi Valeri, Francesco. Una corte italiana nel quattrocento [corte dei Bentivoglio]. (Emporium, 1900, ottobre.)

Marcel, Henry. Essai sur l'iconographie de Mirabeau. (La Revue de l'art ancien et moderne, t. IX, 1901, S. 269.)

Marmottan, Paul. Les Arts en Toscane sous Napoléon; la Princesse Elisa. In-4, IV, 306 p. avec 11 grav. Paris, imprim. Maretheux; Champion, édit. 1901.

Martin, J. B. Mélanges d'archéologie et d'histoire lyonnaises; par l'abbé J. B. M., professeur d'archéologie chrétienne aux Facultés catholiques. 2e fascicule. In-8, 16 p. Lyon, imp. Vitte. 1900. [Extrait du Bulletin historique du diocèse de Lyon.]

Marucchi, Orazio. Una importante scoperta nell' antichissimo Cimitero cristiano di Priscilla sulla via Salaria. (Voce della Verità, 1901, 6 giugno, no. 131.)

Mayr, Dr. Albert. Die altchristlichen Begräbnisstätten auf Malta. (Römische Quartalschrift, XV, 1901, S. 216.)

Mémoires de l'Académie des sciences, des lettres et des arts d'Amiens. T. 46. (Année 1899.) In-8⁰. 368 p. Amiens, imprim. Yvert et Tellier. 1900.

— de la Société académique d'archéologie, sciences et arts du département de l'Oise. T. 17. Troisième partie. In-8, p. 521 à 775. Beauvais, imp. Avonde et Bachelier. 1900.

— de la Société académique des sciences, arts, belles-lettres, agriculture et industrie de Saint-Quentin. 4e série. T. 13. Années 1897 et 1898 (73e et 74e années). In-8, 544 p. Saint-Quentin, imp. Poette. 1900.

— de la Société archéologique d'Eure-et-Loir. T. 12. (1895-1900.) In-8, 455 p. avec fig. Chartres, impr. Garnier. 1901.

— de la Société archéologique de Rambouillet. François Quesnay; Procès-verbaux des réunions de Port-Royal, de Montfort-l'Amaury et du Mesnil-Saint-Denis (année 1899), et Notices diverses. T. 14. In-8, 398 p. et grav. Versailles. imp. Aubert. 1900.

— de la Société d'agriculture et des arts du département de Seine-et-Oise, du 1er octobre 1899 au 1er octobre 1900. In-8, 312 p. Versailles, imp. Aubert. 1900. fr. 2.—.

— da la Société d'agriculture, sciences, belles-lettres et arts d'Orléans. T. 37. No 1. (4e série des Travaux de la Société. 68e volume de la collection.) (1er, 2e, 3e et 4e trimestres 1899.) In-8, XXIV, 264 p. Table des matières (1809-1899), XLVI p. à 2 col. Orléans, impr. Michau et Ce. 1900.

— de la Société de l'histoire de Paris et de l'Ile-de-France. T. 26. (1899.) In-8⁰, 374 p. et 6 planches. Nogent-le-Rotrou, imprimerie Daupeley-Gouverneur. Paris, libr. Champion. 1899.

— de la Société des arts et des sciences de Carcassonne. T. 10. Première partie. In-8, X, 63 p. Carcassonne, imp. Gabelle. 1901.

— de la Société des lettres, sciences et arts de Bar-le-Duc. 3e série. T. 9. In-8, LIV, 448 p. Bar-le-Duc, imp.-édit. Contant-Laguerre. 1900. fr. 10.—.

— de la Société des sciences naturelles

et archéologiques de la Creuse. 2e série. T. 7 (12e de la collection). Deuxième partie. In-8, p. 357 à 726 et plans. Guéret, imprimerie Amiault. 1900.

— de la Société d'histoire et d'archéologie de Chalon-sur-Saône. T. 8. Troisième partie. In-4, p. 139 à 320 et planches 13 à 20. Chalon-sur-Saône, imp.-édit. Bertrand. 1901.

— de la Société historique et archéologique de l'arrondissement de Pontoise et du Vexin. T. 22. In-8, XXVIII, 143 p. avec 1 portrait, 1 gravure et 1 plan hors texte. Pontoise, imp. Paris. 1900.

Merz-Diebold, Dr. W. Die Beraubung des Stadtgewölbes in der Kirche zu Lenzberg 1590. (Anzeiger für schweizerische Altertumskunde, N. F., II, 1900, S. 275.)

Mezzogiorno, Il, Artistico: rivista illustrata mensile d'arte antica e moderna. Anno I, N. 1 (gennaio 1901). Napoli, tip. Pierro e Veraldi, in-4 fig., 16 p. L. 9 l'anno. [Direttore Mario Morelli.]

Mitteilungen der 3. (Archiv-)Section der k. k. Central-Commission zur Erforschung u. Erhaltung der Kunst- u. historischen Denkmale. 5. Bd. Archiv-Berichte aus Tirol von E. v. Ottenthal u. Osw. Redlich. III. Thl. 2. Hft. gr. 8⁰. (S. 65—128.) Wien, W. Braumüller, 1901. M. 2.—.

— des geschichts- u. altertumsforschenden Vereins zu Eisenberg im Herzogt. Sachsen-Altenburg. 16. Hft. gr. 8⁰. 53 S. Eisenberg, H. Geyer in Komm., 1901. M. 1.20.

— des historischen Vereines für Steiermark. Herausgeg. von dessen Ausschusse. 48. Heft. gr. 8⁰. XII, XXXII, 281 S. Graz, Leuschner & Lubensky in Komm., 1900. M. 3.—.

— des Instituts f. österreichische Geschichtsforschung. Unter Mitwirkg. v. A. Dopsch, Osw. Redlich u. F. Wickhoff red. v. E. Mühlbacher. VI. Ergänzungsbd. (Theodor R. v. Sickel zum 50jähr. Doctor-Jubiläum MDCCCL—MDCCCC gewidmet vom Institut f. österreich. Geschichtsforschg. u. dessen einst. Mitgliedern.) gr. 8⁰. (VI, 883 S. mit 2 Taf. u. 1 Bildnis.) Innsbruck, Wagner, 1901. M. 18.—.

Montelius, Oscar. Der Orient u. Europa. Einfluss der oriental. Cultur auf Europa bis zur Mitte des letzten Jahrtausends v. Chr. Deutsche Uebersetzg. v. J. Mestorf. Hrsg. v. der königl. Akademie der schönen Wissenschaften, Geschichte u. Alterthumskunde. 1. Hft. Lex. 8⁰. (186 S. m. Abbildgn.) Stockholm. (Berlin, A. Asher & Co.) M. 6.—.

Monti, Santo. Storia ed arte nella provincia ed antica diocesi di Como. Disp. 1. Como, ditta Ostinelli di Bertolini, Nani e C., 1901, in-4 fig., 24 p. L. —.60.

Morici, M. Maestri valdelsani in Pistoia dal sec. XIV al XVI. Castelfiorentino, tip. Giovannelli e Carpitelli, 1901, in-8, 6 p. [Dalla Miscellanea Storica della Valdelsa.]

Morvay-Gerecze. A képzőművészetek története. (= Ifjúsági könyvtár. Szerkeszti Szemák István. IV. kötet.) 8⁰. 160 S. Budapest, Lampel Róbert, 1901. 3 Kr. [Kunstgeschichte.]

Moschetti, Andrea. Un voto artistico religioso della città di Padova durante la pestilenza del 1631: notizie e documenti. Padova, tip. F.lli Gallina, 1900, in-8, 15 p.

Nordensvan, Georg. De bildande konsternas historia under det 19:e arhundradet. 8⁰, 456 S., med 208 illustr., 18 pl. Stockholm, Hugo Geber, 1900. Kr. 14.—.

Nübling, Eugen. Ulm's Handel u. Gewerbe im Mittelalter. Eine Sammlg. von Einzeldarstellgn. 5. Hft. Ulm's Kaufhaus im Mittelalter. Ein Beitrag zur deutschen Städte- u. Wirtschaftsgeschichte. gr. 4⁰. XXIV, 320 S. Ulm, Gebr. Nübling, 1900. M. 18.—. (1. Bd. kplt.: M. 24.—.)

— Ulm's Handel im Mittelalter. Ein Beitrag zur deutschen Städte- u. Wirtschaftsgeschichte. Kleine Ausg. von Ulm's Kaufhaus im Mittelalter. (2. Lfg.) gr. 8⁰. (LXXII u. S. 355—606.) Ebd. 1900. M. 4.—. (Kplt: M. 10.—.)

Oriens Christianus. Römische Halbjahrhefte für die Kunde des christlichen Orients. Herausgegeben vom Priestercollegium des deutschen Campo Santo, unter der Schriftleitung von Dr. Anton Baumstark. 1. Jahrg. 1. Hft. Rom, Tipografia poliglotta della s. c. de propaganda fide, 1901. 8⁰. 215 S. Preis des Jahrgangs M. 20.—.

Ottenthal, E. v., und Osw. **Redlich.** Archiv-Berichte aus Tirol. III. Thl. 1. Heft. (= Mittheilungen der 3. (Ar-

chiv-)Section der k. k. Central-Commission zur Erforschung u. Erhaltung der Kunst- u. historischen Denkmale. 5. Bd.) gr. 8⁰. (S. 1—64.) Wien, W. Braumüller, 1900. M. 2.—.

Panzacchi, Enrico. L'arte nel secolo XIX. Livorno, S. Belforte e. C., 1901, in-24, 101 p. e ritr. L. 1.—. [Collezione Elena.]

Parisotti, A. Due parole d'archeologia cristiana. (Rassegna nazionale, CXIV, 1900, S. 585.)

Pelka, Otto. Altchristliche Ehedenkdenkmäler. (= Zur Kunstgeschichte des Auslandes, V.) Lex. 8⁰. XV, 167 S. mit 4 Lichtdr.-Taf. Strassburg, J. H. E. Heitz, 1901. M. 8.—.

Peltzer, Alfred. Neue Ansichten der Kunstgeschichte. (Allgemeine Zeitung, München 1901, Beilage Nr. 99.)

Phythian, J. Ernest. The Story of Art in the British Isles. With 28 Illusts. (Library of Useful Stories.) 12mo, 216 p. Newnes. 1/.

Rampolla del Tindaro, Card. M. Di un catalogo cimiteriale romano. — Di una biografia di S. Melania giuniore. (Saggio degli Atti offerto in dono dal Comitato promotore egli ascritti al II Congresso di arch. crist.) 4⁰. 28 p. Roma, 1900.

Rassegna d'Arte. Anno I, N. 1 (gennaio 1901). Milano, tip. G. Martinelli e C., in-4 fig., pag. 16. L. 1.—; L. 10 l'anno.

Reber, F. v. Ueber die Anfänge der Kunstpflege des Wittelsbachischen Hauses. (Allgemeine Zeitung, München 1901, Beilage Nr. 58.)

Redel, Enrique. San Rafael en Córdoba; resumen de memorias relativas á monumentos triunfales, pinturas, estatuas, láminas, producciones literarias y piadosas; mención de cordobeses distinguidos que llevaron el nombre del Santo Arcángel y expansiones de la devoción popular hasta nuestros días. Segunda edición, aumentada con gran número de noticias. Córdoba. Impr. del „Diario". 1901. En 8⁰. may., 388 págs. 5 y 5.50.

Redlich, Dr. Paul. Cardinal Albrecht v. Brandenburg u. das Neue Stift zu Halle. 1520—1541. Eine kirchen- u. kunstgeschichtl. Studie. gr. 8⁰. XII, 361 u. 263 S. Mainz, F. Kirchheim. M. 12.—.

Reiter. St. Michael. (Diöcesanarchiv von Schwaben. XIX, 1901. S. 36.)

— St. Raphael. (Diöcesanarchiv von Schwaben, XIX, 1901, S. 117.)

Renaissance und Barocke. (Christliche Akademie, hrsg. von E. Langer, XXV, 7.)

Rheinlande, Die. Monatsschrift f. deutsche Kunst. Im Auftrag der G. m. b. H. „Rhein. Kunstzeitschrift" hrsg. durch Wilh. Schäfer. 1. Jahrg. Oktbr. 1900—Septbr. 1901. 12 Hfte. gr. 4⁰. (1. Hft. 52 S. m. Abbildgn. u. 2 Taf.) Düsseldorf, A. Bagel in Komm. Halbjährlich M. 12.—; einzelne Hefte M. 2.50.

Rosenberg, Adolf. Die Darstellung der heiligen drei Könige in der bildenden Kunst. (Daheim, 37. Jahrg., 1900, Nr. 12.)

Rothenhäusler, E. Repertorium oder Verzeichnis über die eingepackten, teils geflüchteten, teils zum Flüchten bereit liegenden Mobilien (des Klosters Rheinau) 1798. Stiftsarchiv Einsiedeln: Rheinauer Akten B IV 1005. (Anzeiger für schweizerische Altertumskunde, N. F., III, 1901, S. 80.)

Rouaix, Paul. Histoire des beaux-arts en trente chapitres. T. I[er]: Antiquité; Moyen âge; Orient. In-8, II p. et p. 1 à 360, avec 276 grav. T. 2: Renaissance; Art moderne; Art contemporain. 376 p. avec 214 grav. Evreux, imp. Hérissey. Paris, libr. Laurens. 1901.

Rovere, Antonio della. Il leone di s. Marco. (Arte e Storia, anno XX, 1901, S. 97.)

Ruhemann-Brüssel, Alfred. Die Hundertjahrfeier der Brüsseler Akademie der schönen Künste. (Zeitschrift f. bild. Kunst, N. F., XII, 1900—1901, S. 61.)

Salomon, Michel. Art et Littérature (E. M. de Vogüe, P. Loti, P. de Nolhac, M. Mæterlinck, H. Ouvré, F. Plessis, L. de Launay, A. Fogazzaro, J. Capperon, Mgr d'Hulst, J. Jaurès, H. Becque, Ch. Le Goffic, B. de Lacombe, E. Rod, T. de Wyzewa, E. Gebhart, A. Mithouard, J. Lemaître, A. Hallays, J. K. Huysmans, P. Arène, M. Bouchor, M. Emmanuel, F. Coppée). Notes d'art. In-16, 386 p. Paris, impr. et libr. Plon-Nourrit et C[e.] 1901.

San Callisto, Marchese di. Die Wunder der Kirche der Katakomben und Märtyrer. Ein Trostbuch, zur Belehrg. u. Erbaug. des christl. Volkes dargeboten. Eingeführt v. Rekt. A. de Waal. Mit üb. 200 Textillustr. u. zahlreich. Vollbildern. 8—14. (Schluss-)

Lfg. Lex. 8⁰. (XVI und S. 225—441.) Stuttgart, J. Roth. Kplt. M. 9.80.

Saunier, Charles. Les conquêtes artistiques de la révolution et de l'empire et les reprises des alliés en 1815. (Gazette des beaux-arts, 3e période, t. 25, 1901, S. 244.)

Schaeffer, Emil. Der Condottiere in der florentinischen Kunst. Eine kulturpsychologische Studie. (Allgemeine Zeitung, München 1901, Beilage Nr. 80.)

Schleinitz, Otto von. Die Sforza-Werke im British Museum. (Zeitschrift für Bücherfreunde, V, 1, 1901—1902, S. 129.)

Schmid, Max. Englische Kunst im Ausgang des 18. Jahrhunderts. (Zeitschrift f. bild. Kunst, N. F., XII, 1900—1901, S. 157.)

— Kunstgeschichte, nebst Geschichte der Musik u. Oper von Dr. Cl. Sherwood. 8.—11. Heft. gr. 8⁰. (S. 289 bis 432.) Mit Abbildgn. Neudamm, J. Neumann. à M. —.50.

Schultz, A. Zur romanischen Kunstgeschichte. (Grundriss der romanischen Philologie, hrsg. von G. Gröber, II. Bd., 3. Abt., Strassburg 1901, S. 533.)

Singer, Hans Wolfgang. Allgemeines Künstler-Lexikon. Leben u. Werke der berühmtesten bild. Künstler. 3. Aufl. 8. Halbbd. gr. 8⁰. (4. Bd. S. 249—517.) Frankfurt a/M., Literar. Anstalt, 1901. M. 6.—.

Soil, Eugène J. Rome et Bysance. Notes d'archéologie monumentale latine et bysantine, par E. J. S., juge au tribunal civil de Tournai. Tournai, H. et L. Casterman, 1901. In 8⁰, 140 p., gravv. et pll. hors texte. 3 fr.

Solerti, Angelo. Ferrara e la Corte Estense nella seconda metà del secolo decimosesto. — I discorsi di Annibale Romei, gentiluomo ferrarese. 2.ª edizione corretta e accresciuta con la pianta di Ferrara nel 1597, dell'ing. Filippo Borgatti. Città di Castello, S. Lapi, 1900, in-8, CCLXIV, 286 p. e 1 tavola. L. 8.—.

Sorel, Alexandre. Recherches historiques sur les corporations d'arts et métiers à Compiègne et leurs vœux en 1789; par A. S., président de la Société historique de Compiègne. In-8⁰, 44 p. Compiègne, imp. Lefebvre; lib. Decelle. 1900.

Springer, Anton. Handbuch der Kunstgeschichte. I. Das Altertum. 6. Aufl., neubearb. v. Adf. Michaelis. Mit 652 Abbildgn. im Text u. 8 Farbendr. hoch 4⁰. XII, 378 S. Leipzig, E. A. Seemann, 1901. Geb. M. 8.—.

Steinmann, Ernst. Die jüngste Michelangelo-Literatur. (Allgemeine Zeitung, München 1901, Beilage Nr. 81.)

— Die Sixtinische Kapelle. Herausgegeben von E. St. Band 1: Bau und Schmuck der Kapelle unter Sixtus IV. Text in-4⁰. 710 S. mit 260 Abbildgn. im Text. Tafeln, 1. Theil: Bau und Schmuck der Kapelle unter Sixtus IV. 34 Tafeln nach architektonischen Entwürfen von Giovanni Battista Giovenale und photographische Aufnahmen von Domenico Anderson. f⁰. München, Verlagsanstalt F. Bruckmann A.-G., 1901. M. 100.—. [Inhalt: Vorwort. I. Sixtus IV. und sein Hof: 1. Laufbahn und Charakter Sixtus IV. 2. Die Bauthätigkeit Sixtus IV. 3. Die Kardinäle Sixtus IV., ihre Bauthätigkeit und ihre Denkmäler in Rom. II. Litteratur und Kunst in den Jahren 1471—1481: 1. Die Litteraten. 2. Die Architekten Sixtus IV. 3. Die Bildhauer Sixtus IV. 4. Die Maler Sixtus IV. III. Die Palastkapelle Sixtus IV: 1. Die ältere Palastkapelle. 2. Die Baugeschichte der neuen Palastkapelle und ihr Architekt. 3. Anbauten und Restaurationen der Kapelle bis auf Julius II. Aelteste Beschreibungen, Stiche und Abbildungen. 4. Der äussere Bau des Heiligtums. Räume über und unter der Kapelle. 5. Der Innenraum der Kapelle. 6. Der Skulpturenschmuck der Kapelle. IV. Beginn der Malereien in der Kapelle Sixtus IV.: 1. Die Deckendekoration. 2. Die Papstbildnisse. V. Der historische Bilderkreis: 1. Aeltere Bilderkreise in Rom. 2. Beschreibung des Bilderkreises in der Sixtina. 3. Huldigung des Papstes im Reinigungsopfer des Aussätzigen. 4. Pharaos Untergang im Roten Meer als Verherrlichung der Schlacht von Campo Morto. 5. Die Bestrafung Korahs, Dathans und Abirams als Denkmal der Ueberwindung des Schismas. VI. Die Umbrischen Meister in der Sixtina: 1. Die Gemälde der Altarwand. 2. Die Beschneidung des Mosesknaben. 3. Die Taufe Christi. 4. Die Schlüsselübergabe. VII. Die Florentiner Meister in der Sixtina: 1. Die Berufung der ersten Jünger. 2. Die Bergpredigt Christi. 3. Das

letzte Abendmahl. 4. Die Gesetzgebung auf Sinai. 5. Der Durchzug durchs Rote Meer. 6. Das Reinigungsopfer des Aussätzigen. 7. Das Jugendleben des Moses. 8. Die Bestrafung der Rotte Korah. VIII. Luca Signorelli und Bartolomeo della Gatta: Das Testament des Moses. IX. Die Kapelle Sixtus IV. als Kunststätte: 1. Die Weihe des Heiligtums. 2. Fürsorge Sixtus IV. für kirchlichen Schmuck, Gottesdienstordnung und Reorganisation des Sängerchors. 3. Die Feier der grossen Kirchenfeste in der Kapelle Sixtus IV. Anhang 1: Die Biographen Sixtus IV. Anhang 2: Porträt-Darstellungen und Medaillen Sixtus IV. Anhang 3: Dokumente, herausgegeben von Heinrich Pogatscher. Verzeichnis der benutzten Bücher. Register.]

— Florenz. Kunsthistorisches Institut. (Kunstchronik, N. F., XII, 1901, Sp. 409.)

Stock, Fr. Das Coemeterium Ostrianum. (Katholik, 1900, II, S. 299.)

Strazzulla, V. Nuovi studi su alcuni elementi pagani nelle catacombe e nella epigrafia cristiana. 8⁰. 34 p. Messina, 1900.

Stückelberg, E. A. Das Wappen in Kunst u. Gewerbe. gr. 8⁰. VII, 254 S. m. 214 Abbildgn. Zürich, Emil Cotti's Wwe., 1901. M. 6.40.

Taccone, Gallucci Nicola. L'evoluzione della arte italiana nel secolo XIX. Messina, V. Muglia (Catania, tip. S. Di Mattei e C.), 1900, in-16, 354 p. L. 3.50.

Thode, Henry. Die deutsche bildende Kunst. [Aus: H. Meyer, das deutsche Volkstum.] (= Meyer's Volksbücher, herausgegeben von Dr. Hans Zimmer, Nr. 1283 u. 1284.) gr. 16⁰, 126 S. Leipzig, Bibliograph. Institut, 1901. M. —.20.

Thoré-Bürger, peint par lui-même. Lettres et notes intimes publiées par Paul Cottin. Paris, bureaux de la Nouvelle revue rétrospective, s. d. (1900). Pet. in-8⁰, 229 p. fr. 8.—. [Extrait de la Nouvelle revue rétrospective.]

Toussaint. L'abbaye de Floreffe de l'ordre de Prémontré. Histoire et description, par le chanoine T., doyen du chapitre, ancien professeur de philosophie au séminaire de Floreffe. Quatrième édition, orné de plusieurs vues de l'abbaye, par l'abbé Motus, professeur au même établissement. Namur, V. Delvaux, 1901. In-8⁰, 124 p., pil. hors texte. 2 fr.

Travaux de la Sociétè d'histoire et d'archéologie de Maurienne. 2e série. T. 3. Première partie. In-8, X, 229 p. et grav. Saint-Jean-de-Maurienne, imp. Vulliermet fils. 1901.

Trémont, Ed. Du. La Société française d'archéologie en Bretagne. Impressions d'un congressiste vendéen. In-8⁰, 36 p. Vannes, imp. Lafolye. 1900. [Extrait de la Revue du Bas-Poitou.]

—u—. Gesellschaft zur Erforschung jüdischer Kunstdenkmäler. (Kunstchronik, N. F., XII, 1900—1901, Sp. 337.)

Valabrègue, Antony. Les Princesses artistes. In-12, 143 pages avec grav. Tours, imprim. Mame: librairie Mame et fils.

Vasari, G. Lives of the Painters, Sculptors, and Architects. Vol. 3—8. (Temple Classics.) 12mo, 306, 250, 252 p. Dent. 1/6.

Venturi, Adolf. Die Madonna. Das Bild der Maria in seiner kunstgeschichtl. Entwickelung bis zum Ausgang der Renaissance in Italien. Nach dem italien Werke v. V. bearb. v. Theodor Schreiber. gr. 4⁰. V, 452 S. m. 531 Abbildgn. u. 6 Taf. Leipzig, J. J. Weber. Geb. M. 30.—.

— Storia dell'arte italiana. Vol. I. Dai primordi dell'arte cristiana al tempo di Giustiniano. 8⁰ fig., XVI, 560 p. Milano, U. Hoepli (Roma, tip. dell' Unione cooper. editrice), 1901. L. 16. [Inhalt: 1. La pittura primitiva de' cristiani. L'imagine del Buon Pastore. La scultura primitiva cristiana. L'arco di Costantino. Elementi fondamentali delle arti rinovate dal cristianesimo. Origine nei bassi tempi di rappresentazioni comuni all'arte medioevale. 2. L'architettura cristiana dal periodo di Costantino a Giustiniano. Battisteri, mausolei, chiese rotonde. Basiliche cristiane. Parti della basilica e loro uso. Antiche aule mutate in chiese. Trasformazioni delle forme architettoniche. 3. La pittura nel periodo da Costantino a Giustiniano. Trasformazioni dell'arte pittorica ne' bassi tempi. Pittura decorativa. Invenzioni letterarie e rappresentazioni pittoriche. Musaici di Roma, di Napoli, di Milano e di Ravenna. Codici e rotuli miniati. Stoffe istoriate. Vetri dorati. 4. La scultura dal tempo di

Costantino a Giustiniano. Busti, statue, rilievi. Sarcofagi cristiani di Roma, Ravenna e d'altri luoghi. Le colonne anteriori del ciborio di San Marco in Venezia. Intagli in avorio, in osso e in legno: la teca eburnea di Brescia; la cattedra ravennate detta di Massimiano; la porta di Santa Sabina in Roma; dittici consolari, profani, sacri; cassetine civili bizantine e frammenti di altre; pissidi, teche e torri eburnee cristiane. Scultura ornamentale. Lavori d'argilla. Metalli battuti, filati, incisi, incrostati: monete, clipei, ciste, gabatae, croci. Intaglio in gemme.]

Verkest, Medard. Studiën over Brugsche Kunstenaars. 4°. 83 S. mit talrijke platen. Tongeren, A. Demarteau zoon. 1900.

Vigo, Pietro. La danze macabre in Italia: monografia. 2.ª edizione riveduta con una lettera del prof. Astorre Pellegrini sulle iscrizioni delle danze macabre di Val Rendena. Bergamo, Istituto italiano d'arti grafiche, 1901, in-8. 181 p. e 8 tav. L. 8.—. [Monografie storiche artistiche illustrate.] [Inhalt: Dedica. Avvertenza. Capitolo 1-10. Appendice: Note Bibliografiche. 1. El Ballo della Morte. 2. Iscrizioni della Danze Macabre di Val Rendena nel Tirolo.]

Von der Schwelle des XX. Jahrhunderts christlicher Kunstübung. (Der Kirchen-Schmuck [Seckau], XXXII, 1901, S. 1.)

Vossler, K. Pietro Aretino's künstlerisches Bekenntnis. (Neue Heidelberger Jahrbücher, X, 1900, S. 38.)

Waal, A. de. Billeder fra Katakomberne. Fire Fortaellinger fra Kirkens forste Aarhundreder, oversatte af Gr. R. 8°, 424 S. Stockholm, Horst, 1900. Kr. 2.

Wehrmann, M. Aus Inventarien pommerscher Amtshäuser und Schlösser (um 1500). (Zeitschrift für Culturgeschichte, hrsg. v. G. Steinhausen, 8. Bd., 4. Heft.)

Weis-Liebersdorf, Dr. J. E. Das Jubeljahr 1500 in der Augsburger Kunst. Eine Jubiläumsgabe für das deutsche Volk. In 2 Tln. Mit über 100 Illustr. nach Orig.-Photogr. 1. Tl. 4°. VII, 107 S. München, Allgemeine Verlagsgesellschaft, 1901. M. 5.—. [Inhalt: 1. Das Jubeljahr 1500 und die goldene Pforte. 2. Augsburg um 1500, das Katharinenkloster und die Basilikenbilder. 3. Hans Holbein der Aeltere (1473—1524): die Entwickelung seiner Kunst; das Basilikabild Santa Maria Maggiore. 4. Die Paulusbasilika (1504); das Ideal des Schönen und das Problem des Hässlichen bei Holbein dem Aelteren.]

Willard, A. R. History of Modern Italian Art. 2nd Edition. 8vo. Longmans. 18/.

Wilpert, Joseph. Beiträge zur christlichen Archäologie. 2. Neue Studien zur Katakombe des hl. Kallistus. (Römische Quartalschhrift, XV, 1901, S. 50.)

Woermann, K. Die chinesische Kunst vom Ende der Han-Dynastien bis zum XIX. Jahrhundert n. Chr. (Nord und Süd, 1901, März.)

Wulff, Oskar. Ueber neuere Funde und Forschungen zur altchristlichen Kunst des Orients. (Sitzungsbericht VII, 1901, d. Berliner kunstgeschichtlichen Gesellschaft.)

Zedekauer, Ludovica. Opere di arte senese nella chiesa di San Giovanni fuor civitas di Pistoia. (Bullettino senese di Storia patria, anno VIII, facs. 1, p. 141.)

Architektur.

Acqua, E. dell'. Di alcune memorie storiche et tradizioni longobardiche relative alla chiesa di S. Bartolomeo in Pavia distrutta nel 1844. 8°. 30 p. Padova, 1900.

Aleandri, Vittorio Emanuele. Sulla origine della chiesa e confraternita di s. Rocco erette dai maestri Lombardi in s. Severino Marche. Memorie e Documenti dei secoli XVI e XVIII. (Arte e Storia, anno XX, 1901, S. 87.)

Alran, H. Notre-Dame de Foncourrieu, à Marcillac-d'Aveyron; par l'abbé H. A., curé-doyen de Marcillac. In-32, 126 p. avec grav. Rodez, imp. Carrère, 1901.

Alt-Bremer-Haus. Essig-Haus. Historischer Rückblick u. Beschreibung. qu. schmal gr. 8°. 24 S. m. 13 Abbildgn. Bremen, (W. Valett & Co.), 1901. M. 1.—.

Anderson, William J. The Architecture of the Renaissance in Italy. A General View for the use of Students and others, 3rd edit. reprinted from the 2nd. With 64 Collotype and other

Plates, and 98 smaller Illusts. in the Text. Roy. 8vo. 204 p. Batsford. 12/6.

Anthes, Ed. Das Rathhaus in Seeheim an der Bergstrasse. (Die Denkmalpflege, III, 1901, S. 85.)

Architecture. Petit in-8⁰ à 2 col., 126 p. avec grav. Paris, impr. Maretheux; libr. H. May. 1900. [Encyclopédie populaire illustrée du XXe siècle.]

Architektur, Deutsche, neu entworfen im Sinne der Alten. Das Ergebniss aus dem Hildesheimer Wettbewerb, ausgeschrieben durch den Verein zur Erhaltg. der Kunstdenkmäler Hildesheims. 200 Taf. 10 Hefte. gr. Fol. (III S. Text.) Leipzig, Deutscher Architektur-Verlag. In Mappe M. 50.—; einzelne Hefte M. 5.—.

Arntz. Die Erhaltung des Strassburger Münsters. (Deutsche Bauzeitung, XXX, 1901, S. 185.)

Babeau, Albert. L'Hôtel de ville de Paris et l'inventaire de son mobilier en 1740. In-8⁰, 46 p. Nogent-le-Rotrou, impr. Daupeley-Gouverneur. Paris. 1900. [Extrait des Mémoires de la Société de l'histoire de Paris et de l'Ile-de-France (t. 26).]

Bach, Max. Das Rathhaus in Ulm und seine Fresken. (Die Denkmalpflege, III, 1901, S. 73.)

— Die Freilegung der Frauenkirche in Esslingen. (Die Denkmalpflege, II, 1900, S. 125.)

— Die Junker von Prag. (Repertorium für Kunstwissenschaft, XXIV, 1901, S. 115.)

— Vom Ulmer Münster. (Kunstchronik, N. F., XII, 1901, Sp. 505.)

— Zur Abwehr. (Repertorium f. Kunstwissenschaft, XXIV, 1901, S. 82.)

Bäschlin, J. J. Ein Patrizierhaus. (Beiträge zur vaterländischen Geschichte, hrsg. vom histor.-antiquar. Verein des Kantons Schaffhausen, 7. Heft, 1900.)

Baldisserri, Luigi. Il castello di Dozza; II centenario della madonna del Calanco. Imola, tip. G. Ungania e C., 1900, in-8⁰, 88 p.

Balmer, J. Einige Mittheilungen zur Baugeschichte der Stifts- und Pfarrkirche St. Leodegar im Hof zu Luzern. (Anzeiger für schweizerische Altertumskunde, N. F., III, 1901, S. 98.)

Baltzer. Umbau und Wiederherstellung des Hauses der Löwenapotheke in Lübeck. (Die Denkmalpflege, III, 1901, S. 41.)

Barbier, Alfred. Un monument historique du XVIe siècle. Le Pont de Châtellerault (1564—1830); par M. A. B., de la Société des antiquaires de l'Ouest et de celle des archives historiques du Poitou. In-8⁰, 155 p. avec grav. Poitiers, imp. Blais et Roy, 1901. [Extrait des Mémoires de la Société des antiquaires de l'Ouest (t. 24).]

Barbini, Agostino. Per alcuni edifizi medievali di Grosseto. (Arte e Storia, anno XX, 1901, S. 41.)

Barnaba, D. Un viaggio artistico in mandamento di S. Vito. (Pagine Friulane, anno XIII, no. 8.)

Bauernhaus, Das, im Deutschen Reiche u. in seinen Grenzgebieten. Hrsg. vom Verbande deutscher Architekten- und Ingenieur-Vereine. 10 Lfgn. gr. Fol. (1. Lfg. 12 Taf.) Dresden, G. Kühtmann, 1901. In Mappe M. 80.—; einzelne Lfgn. M. 8.—; Subskr.-Pr. M. 60.—.

Baumeister, Der, J. B. Fischer in seinen Beziehungen zu Graz. (Der Kirchenschmuck, red. v. J. Graus, XXXII, 4.)

Bauwerke der Renaissance und des Barock in Dresden. Hrsg. von der Schriftleitg. der Blätter f. Architektur u. Kunsthandwerk (Paul Graef). 2. Hft. Alte Theile vom königl. Residenzschlosse. Der Zwinger. gr. 4⁰. (14 Lichtdr.-Taf.) Berlin, M. Oldenbourg, 1901. M. 4.—.

Bazin, G. L'Eglise Saint-Paul-Saint-Louis. Notice historique et descriptive; par l'abbé G. B. In-16, 163 p. et grav. Paris, imp. Leroy., 1901. fr. 2.—.

[Be]ck. Hans Steinmetz von Maulprun. (Diöcesanarchiv von Schwaben, XVIII, 1900, S. 144.)

Beissel, Stephan, S. J. Deutschlands älteste Gotteshäuser. (Stimmen aus Maria-Laach, LX, 6.)

— Die Pfalzkapelle Karls des Grossen zu Aachen und ihre Mosaiken. (Stimmen aus Maria-Laach, LX, 1901, Heft 1—3.)

Beltrami, Luca. Ancora il disegno inedito di Michelangelo Buonarroti per la facciata di S. Lorenzo in Firenze. (Rassegna d'arte, I, 1901. S. 132.)

— Bramante a Milano. (Documenti e disegni inediti.) (Rassegna d'arte, I, 1901, S. 33.)

— Bramante a Milano. II. La Cappella detta di San Teodoro, in base a documenti inediti. (Rassegna d'arte, I, 1901, S. 100.)

— Castello di Novara. (Corriere della Sera, 1900, 5 settembre.)

— Disegni d'architettura, n. 8 e 9 della serie. [Disegni di Boccascena per il R. Teatro, nel Palazzo di Corte a Milano, secolo XVIII (raccolta Beltrami). Disegno a penna del secolo XV [sedia vescovile del duomo di Milano, raccolta della Biblioteca Ambrosiana.] (Edilizia moderna, 1900, luglio-agosto.)

— I lavori di restauro al Castello Sforzesco di Milano negli anni 1899—1900. Con incisioni ed 1 tavola. (Edilizia Moderna, 1900, settembre.)

— La cappella Grifo nella chiesa di S. Pietro in Gessate e le sue opere in parte disperse. (Preseveranza, 27 e 28 maggio 1901.)

— La porta settentrionale del Duomo di Milano (porta versus Compedum): vicende e raffronti. Milano, tip. U. Allegretti, 1900, in-4 fig., 42 p.

— Le guglie del Duomo di Milano, a proposito di restauri in corso di esecuzione. (Rassegna d'arte, I, 1901, S. 1.)

— L'età della basilica ambrosiana, a proposito di recenti publicazioni. 116 p. Milano, 1900.

— Michelangelo e la facciata di S. Lorenzo in Firenze. Disegno e note inediti. (Rassegna d'arte, I, 1901, S. 67.)

— e Gaetano **Moretti.** Visita alla certosa di Pavia (IV Congresso geografico italiano). Milano, tip. U. Allegretti, 1901, in-16 fig., 46 p.

Bequet, Alfred. Le château de Montaigle, par A. B., président de la Société archéologique de Namur. Troisième édition. Namur, Ad. Wesmael-Charlier, 1901. In-8⁰, 56 p., figg., couverture illustrée. 1 fr. [Extrait des Annales de la Société archéologique de Namur, tome VI.]

Berchet, F. La sala del Maggior Consiglio nel Palazzo Ducale di Venezia. (Atti del Reale Istituto Veneto di scienze, lettere ed arti, LIX, 1899—1900, S. 949.)

Bergner, Heinrich. Befestigte Kirchen. (Zeitschrift für christliche Kunst, XIV, 1901, Sp. 205 u. 225.)

Berlioz, Constant. Histoire du sanctuaire de Notre-Dame-de-l'Aumône, à Rumilly. In-16, 31 p. Annecy, imp. et lib. Abry. 1900. 50 cent.

Bernardi, Valentino. La chiesetta di s. Bernardino da Siena in comune di Lallio (Bergamo) e il suo ristauro. Bergamo, Istituto italiano d'arti grafiche, 1900. 8⁰ fig. 16 p.

Bernich, Ettore. L'arte in Puglia. Il Campanile della Cattedrale di Ruvo. (Napoli nobilissima, IX, 1901, S. 190.)

— L'arte in Puglia. Bitonto. I. I campanili della Cattedrale. I campanili della Cattedrale di Giovinazzo. (Napoli nobilissima, X, 1901, S. 56, 127.)

— Per Leon Battista Alberti. (Arte e Storia, anno XX, 1901, S. 21.)

Bersohn, M. Einiges über die alten Holzsynagogen in Polen. Uebersetzt von M. de Pen. (Mittheilungen der Gesellschaft für jüdische Volkskunde, hrsg. von M. Grunwald, Heft 8.)

Berti, Ugo. Lo stato attuale dei lavori in San Francesco di Bologna. (Rassegna d'arte, I, 1901, S. 55.)

Bethune, B^on^. Eglise de Messines: Constructions primitives (vers 1070). Construction du XIIIe siècle. Construction du XIVe siècle. Construction de 1464. Construction de 1685. 1. Transept. 2. Ancien choeur des chanoines. 3. Tour. (Revue de l'art chrétien, 1901, S. 193.)

Bilson, John. Les Origines de l'Architecture gothique. Les premières Croisées d'Ogives en Angleterre. (Revue de l'art chrétien, 1901, S. 365; aus: Journal of the Royal Institute of British Architects, vol. VI, 3e série, S. 289.)

Bloch, Priv.-Doz. Leo. Beschreibung des Innenschmuckes der Villa Madama zu Rom. [Aus: „Theob. Hofmann, Raffael in seiner Bedeutg. als Architekt".] 10 (farb.) Lichtdr.-Taf. qu. gr. Fol. 8 Bl. Text. Dresden, Gilbers in Komm. In Mappe M. 12.—.

Blomfield, Reginald. A Short History of Renaissance Architecture in England. 1500—1800. Illust. Cr. 8vo, XII, 323 p. G. Bell. 7/6.

Blumstein Fils, Félix. Glanes sur la cathédrale de Strasbourg. 4⁰, 44 p. Rixheim, F. Sutter & Cie., 1901.

Bode, Wilhelm. Donatello als Architekt und Dekorator. (Jahrbuch der K. Preuss. Kunstsammlungen, XX, 1901, S. 3.)

Bonnefon, Paul. Claude Perrault, archi-

tecte et voyageur. (Gazette des beaux-arts, 3e période, t. 26, 1901, S. 209.)

Borkowski, Heinrich. Die Grundsteinlegung der katholischen Kirche zu Königsberg i. Pr. (Altpreussische Monatschrift, 37. Jahrg., 1900, S. 646.)

Bourassé, J. J. Abbayes et Monastères de France (Histoire; Monuments; Souvenirs et Ruines); par M. l'abbé J. J. B., président honoraire de la Société archéologique de Touraine. In-4, 224 p. avec grav. Tours, impr. Mame; lib. Mame et fils.

— Les Plus Belles Cathédrales de France; par l'abbé J. J. B., président de la Société archéologique de Touraine. Edition revue et complétée. Grand in-8, 368 p. avec grav. Tours, imp. Mame; lib. Mame et fils. 1900. [Bibliothèque des familles et des maisons d'éducation.]

Bourg, Du. L'Abbaye de Saint-Germain-des-Prés au XIVe siècle; par dom Du B. In-8, 38 p. Nogent-le-Rotrou, imprim. Daupeley-Gouverneur. Paris. 1900.

Brakspear, Harold. Lacock Abbey. (The Wiltshire Archaeological and Natural History Magazine, Vol. XXXI, No. XCIV, S. 196.)

Braun, J. Die englische Frühgotik. (Stimmen aus Maria-Laach, LX, 1901, 4. u. 5. Heft.)

Briganti, Francesco. Cenni storici sul castello di Torgiano fino a tutto il secolo XVI. Perugia, Unione tipografica cooperativa, 1900, in-8, 19 p.

Bruchet, Max. Etude archéologique sur le château d'Annecy, suivie des comptes de la construction et d'inventaires inédits; par M. B., archiviste de la Haute-Savoie, correspondant du ministère de l'instruction publique. In-8, 120 p. avec 17 dessins de MM. Le Roux, Fontaine et Serand. Annecy, imp. et lib. Abry. 1901. [Extrait de la Revue savoisienne (année 1900, fascicule 4, et année 1901, fascicule 1er).]

Brutails, J. A. L'Eglise abbatiale de Saint-Sever (Landes); par J. A. B., correspondant du ministère de l'instruction publique. In-8⁰, 31 p. avec grav. Paris, Imp. nationale. 1900. [Extrait du Bulletin archéologique (1900).]

Buchkremer, J. Zur Baugeschichte des Aachener Münsters. (Zeitschrift des Aachener Geschichtsvereins, 22. Bd.)

Buchwald, Conrad. Reste des Vinzenzklosters bei Breslau. (Jahrbuch des Schlesischen Museums f. Kunstgewerbe u. Altertümer, I, 1900, S. 61.)

Buildwas Abbey. (The Builder, 1900, S. 292.)

Bulletin de la commission diocésaine d'architecture et d'archéologie du diocèse de Quimper et de Léon, paraissant tous les deux mois. 1re année. No 1. Janvier et février 1901. In-8, 48 p. et couverture. Quimper, imprim. de Kérangal. Abonnement annuel: fr. 5.—.

Burkhardt-Finsler, Albert. Basels bauliche Entwickelung. XIX. Jahrhundert. I. 1800—1850. (Basler Jahrbuch, 1901, S. 259.)

Busiri-Vici, Prof. A[ndrea]. La chiesa votiva del redentore in Venezia. Opera classica dell'immortale Palladio e le popolari veglie del redentore con aggiunta della nuova piazza monumentale del redentore da edificarsi avanti la basilica e patriarchio Costantiniano in Roma. Illustrazione e disegni locali del Prof. A. B.-V. 4⁰. 176 p., 7 tav. s. l., 1900.

Butler, Rev. D. Scottish Cathedrals and Abbeys. With Introduction by the Very Rev. R. Herbert Story. (Guild Library.) Frontispiece. Cr. 8vo, XV, 210 p. Black. 1/6.

— c —. Der Bayerische Hof in Nürnberg. (Die Denkmalpflege, III, 1901, S. 14.)

Cardosi, Fr. S. Origini pagane di due chiese in Roma. (Archivio della Soc. rom. di storia patria, 1900, S. 572.)

Carlos, D. L'Ancienne Eglise de Notre-Dame de Challans. Epoque réelle de la construction de son chœur et de ses deux nefs. In-8⁰, 7 p. Vannes, impr. Lafolye. 1900. [Extrait de la Revue du Bas-Poitou.]

Casa, L'antica, Della Porta in Novara minacciata di distruzione. (Rassegna d'arte, I, 1901, S. 74.)

Cathedral Church of Peterborough. Comprising a Brief History of the Monastery from its Foundation, with a Descriptive Account of its Architectural Peculiarities, compiled from the works of Gunton, Britton Garbett, and Others. A Short Account of the Abbeys of Crowland and Thorney. The whole revised and corrected by the Rev. W. D. Sweeting. To which is added a Short Guide to the City.

Illust. Cr. 8vo, IV, 126 p. Caster (Peterborough). 1/.

Ceci, Giuseppe. La chiesa e il convento di Santa Caterina a Formello. III. Opere d'arte dei secoli XV e XVI. (Napoli nobilissima, X, 1901, S. 35 u. 101.)

— Una famiglia di architetti Napoletani del rinascimento. Giovan Francesco de Palma detto Mormanno. (Napoli nobilissima, IX, 1900, S. 182.)

Cervetto, L. A. Battistero di Albenga. (Il Cittadino di Genova, 1900, no. 128.)

Champier, Victor, et G. Roger **Sandoz.** Le Palais-Royal, d'après des documents inédits (1629—1900). Illustré de planches hors texte, eaux-fortes, héliotypies, fac-similés d'aquarelles et de nombreuses gravures dans le texte. T. 1er: Du cardinal de Richelieu à la Révolution; par Victor Champier. In-4, XXI, 553 p. Bordeaux, imprim. Gounouilhou. Paris, Société de propagation des livres d'art, 117, boulevard Saint-Germain. 1900.

Chapman, Frederic. Architectural Remains of Richmond, Twickenham, Kew, Petersham, and Mortlake. Drawn in Lithography by Thomas R. Way. With Notes compiled by F. Ch. Lane. 21/.

Charpentier, E. Le Registre de la manse conventuelle de l'abbaye de Saint-Josse-sur-Mer, publié par E. C., membre de la commission des monuments historiques du Pas-de-Calais. In-8, 144 p. Abbeville, imp. Fourdrinier et Ce. 1899. [Extrait du Cabinet historique de l'Artois et de la Picardie (1898—1899).]

Château, Le, et le prieuré de Broc. (Fribourg artistique, 1901, No. 1, Janvier.)

Chompton, L. Histoire de l'église Saint-Benigne de Dijon; par l'abbé L. C., chanoine honoraire de Dijon et de Nantes. In-4 à 2 col., 471 p. et 30 planches. Dijon, impr. Jobard. 1900.

Chrzaszcz. Geschichte der Toster Burg und der Herrschaft Tost-Peiskretscham in Oberschlesien während des 16. Jahrhunderts. 2. (Zeitschrift des Vereins f. Geschichte u. Alterthum Schlesiens, 35. Bd.)

Cirillo, Michele. Ancora del Palazzo di Federico II ad Orta. (Napoli nobilissima, X, 1901, S. 75.)

Clausse, Gustave. Rome. Palais Regis, ou la Farnesina de' Baullari (extrait de l'ouvrage „les San Gallo"); par G. C., architecte, membre des Académies royales des beaux-arts de Rome (Saint-Luc) et de Florence. In-8, 24 p. Paris, imp. Moreau et Ce. 1901.

Clemen, Paul. Das Berliner Thor in Wesel. (Die Denkmalpflege, III, 1901, S. 91.)

— Das Rheinthor in Andernach. (Die Denkmalpflege, III, 1901, S. 10.)

Cloquet, L. Essai sur la décoration architectonique. Chap. I. Chap. II. La flore. 1. Stylisation de la flore. 2. Historique de l'ornement végétal. Chap. III. Les créatures vivantes. 1. Les animaux. 2. Les animaux fabuleux. 3. Animaux réels. — Applications modernes. (Revue de l'art chrétien, 1901, S. 25, 212, 289 u. 394.)

— Traité d'architecture. Éléments de l'architecture; hygiène; types d'édifices; esthétique et composition, par L. C., architecte, ingénieur honoraire des ponts et chaussées, professeur à l'Université de Gand. Tome V: esthétique, composition et décoration. Liège, Ch. Béranger, 1901. In-8⁰, VIII, 618 p., figg. 20 fr.

Cogo, Lu. Il rilievo architettonico della basilica palladiana in Vicenza. Vicenza, tip. L. Fabris e C., 1900, in 4, 11 p. e 3 tavole.

— La basilica palladiana nella storia e nell'arte: il suo rilievo architettonico. Vicenza, stab. tip. L. Fabris e C., 1900. 4⁰. 39 p. con tre tavole.

Colombo, Antonio. Il Palazzo dei principi di Conca alla strada di S. Maria di Constantinopoli. III. (Napoli nobilissima, IX, 1900, S. 185.)

„Colonne Soriane", The, St. Mark's, Venice. (The Builder, 1901, S. 205.)

Concorso per la facciata della R. Basilica di S. Lorenzo in Firenze: riflessioni storico-architettoniche (e descrizione del progetto). Carpere promptius quam imitari. Roma, Unione cooperativa editrice, 1901, in-8, 36 p. e 2 tav.

Correll, Ferdinand. Deutsche Fachwerkbauten der Renaissance. Eine Sammlg. hervorrag. Holzbauten. Mit erläut. Text v. Konserv. Dr. Hans Stegmann. 1. Serie. gr. Fol (30 Lichtdr.-Taf. m. III S. Text.) Berlin, B. Hessling. In Mappe M. 18.—.

Couppey, Louis. L'Abbaye de Notre-

Dame-du-Vœu, près Cherbourg (Manche); par l'abbé L. C., curé de Clitourps (Manche). In-8°, 39 p. Evreux, imprimerie Odieuvre. 1900.

Courtaux, Théodore. Notice historique sur les seigneurs de la baronnie de la Bove, au pays laonnais, et sur le château de ce nom, en la commune de Bouconville (Aisne) (1171—1901), d'après les archives inédites de ce château et les documents conservés dans les dépôts publics, illustrée d'un armorial en couleurs des seigneurs de ladite baronnie, de quatre vues dudit château et de pierres tombales, et accompagnée de deux tables de noms de famille et de localités. In-8, 139 p. Bergerac, imprim. Castanet. Paris, Cabinet de l'historiographe, 93, rue Nollet. 1901.

Croce, Benedetto. Il Palazzo Cellamare a Chiaia. I. I Carafa di Stigliano. (Napoli nobilissima, X, 1901, S. 49.)

Dangibeaud, Charles. La Cathédrale Saint-Pierre de Saintes. Album de quatre-vingt-trois photographies par Emile Proust. Notes explicatives par C. D. Grand in-4°, 19 p. La Rochelle, impr. Texier et fils. Saintes. 1900. [Extrait de Saintes à la fin du XIXe siècle, par les mêmes.]

Davari, Stefano. Ancora della Chiesa di S. Sebastiano in Mantova e di Luca Fancelli. (Rassegna d'arte, I, 1901, S. 93.)

Dawber, E. Guy. Old Cottages and Farmhouses in Kent and Sussex. Illustrated in 100 Plates printed in Collotype from a Special Series of Photographs taken by W. Galsworthy Davie, with some Descriptive Notes and Sketches by E. G. D. Imp. 8vo. Batsford. 21.

Dehio, Prof. Dr. G. Erwiderung [auf Max Bachs Einwendungen zur Parlerfrage]. (Repertorium für Kunstwissenschaft, XXIII, 1900, S. 505.)

— u. Dir. G. v. **Bezold.** Die kirchliche Baukunst des Abendlandes. Historisch und systematisch dargestellt. II. Bd. 2. Hälfte. 2. (Schluss-) Lfg. gr. 8°. (X u. S. 457—623 mit Abbildungen.) Stuttgart, A. Bergsträsser, 1901. M. 4.—. [Inhalt: VII. Kap.: Spanien u. Portugal. 4. Hochgotik südfranzösischer Richtung. 5. Die Spätzeit. 6. Portugal. — Beschreibung d. Tafeln zu Kap. VI u. VII. — VIII. Kap.: Italien. 1. Einleitung. 2. Die Cistercienser. 3. Die Kreuzzüge. 4. Die Angevinen. 5. Die Bettelorden und Italisierung des gotischen Stils. 5. [sic!] Die Kathedralen. — Beschreibung der Tafeln. — IX. Kap.: Rückblick. Die Einzelheiten. — Beschreibung der Tafeln. Register.]

Dehning. Ein Patricierhaus aus dem alten Niedersachsen. (Illustrierte Zeitung, Leipzig 1901, Nr. 3024.)

Delahodde, Albert. Le Château d'Hardelot (notes historiques). In-16, 72 p. avec grav. Boulogne-sur-Mer, impr. Delahodde fils. 1901. fr. 1.—.

Denis, Albert. La Dévastation de la cathédrale de Toul pendant la Révolution, mémoire lu à Nancy, le 9 avril 1901, à la section d'histoire et de philologie du trente-neuvième congrès des sociétés savantes de France, par A. D., avocat, membre de la Société d'archéologie lorraine. In-8, 26 p. avec grav. Nancy, imp. et lib. Berger-Levrault et Ce. Paris, libr. de la même maison, 1901.

Desaivre, Léo. Le Château de Saint-Gouard. In-8, 12 p. avec grav. Niort, imp. Clouzot; aux bureaux du Mercure poitevin. 1901. [Bibliothèque du Mercure poitevin.]

Devoisins, A. J. Histoire de Notre-Dame du Désert. L'Ermitage (460-1125); le Prieuré (1125-1675); la Chapelle (1675-1900); par A. J. D., docteur en médecine, ancien conseiller général et membre du conseil supérieur de l'Algérie. In-8, 221 p. et grav. Evreux, imprim. Hérissey. Paris, librairie Lechevalier. 1901. fr. 6.50.

Diepolder, Gymn.-Prof. Dr. Johann Nep. Der Tempelbau der vorchristlichen u. christlichen Zeit oder die bildenden Künste im Dienste der Religion bei den Heiden, Juden, Mohammedanern u. Christen. Wohlf. [Titel-]Ausg. Mit 200 Text-Illustr. und 1 bunten Titelbilde. gr. 8°. VIII, 296 S. Leipzig, O. Spamer. M. 2.50.

Dilich. Rheinische Burgen, nach Handzeichnungen D.'s (1607). Herausg. v. Reg.-Baumstr. Carl Michaelis. Mit Beiträgen v. C. Krollmann u. Bodo Ebhardt. gr. Folio. III, 78 S. mit Abbildgn., 4 Taf. u. 1 Fksm.-Farbdr. in Imp. Fol. Berlin, F. Ebhardt & Co. [1900]. M. 20.—.

Dimier, L. A propos de Serlio à Fontainebleau. (La Chronique des arts, 1901, S. 99.)

Dion, Le Comte de. Le château de Montfort-L'Amaury. (L'ami des monuments et des arts, XV, S. 32.)

Dixon, William Hepworth. Her Majesty's Tower. Popular ed. With an Introduction by the Rev. W. J. Lottie, including 16 Coloured Plates and a Plan. 2 Vols. Part 1, Vol. 1. (To be completed in 16 Parts.) Impl. 8vo, XXIV, 48 p. Cassell. 6d.

Duchesne, L. Saint-Denis in Via Lata. Notes sur la topographie de Rome au moyen-âge. (Mélanges d'archéol. et d'hist., 1900, S. 317.)

Durand, Georges. Monographie de l'église Notre-Dame, cathédrale d'Amiens; par G. D., archiviste de la Somme, président de la Société des antiquaires de Picardie. T. 1er: Histoire et Description de l'édifice. In-4, X, 539 p. et 48 planches. Amiens, imprim. Yvert et Tellier. Paris, lib. Picard et fils, 1901. [Mémoires de la Société des antiquaires de Picardie.]

Dusautoir, Augustin. Notre-Dame-des-Miracles. Saint Omer et saint Bertin, connus, aimés, honorés à travers les siècles; par l'abbé A. D., aumônier, membre titulaire de la Société des antiquaires de la Morinie. In-8, VII, 257 p. et grav. Boulogne-sur-Mer, imprim. Hamain, 1901.

— e —. Die Ausbildung der Südseite des Neumünsters in Würzburg. (Die Denkmalpflege, III, 1901, S. 5.)

Ebe, Archit. Gustav. Architektonische Raumlehre. Entwicklung der Typen des Innenbaues. 2. Band. Renaissance, Barock u. Neuklassik. Lex. 8⁰. IX, 211 S. mit 90 Abbildungen. Dresden, G. Kühtmann. 1901. M. 15.—.

— Das Refectorium im ehemaligen Dominicanerkloster in Breslau. (Die Denkmalpflege, II, 1900, S. 121.)

— Der Werth des historischen Erbes für das architektonische Schaffen der Jetztzeit. (Deutsche Bauzeitung, XXXV, 1901, S. 257 u. 275.)

— Die alte Burgcapelle in Lüben. (Die Denkmalpflege, III, 1901, S. 4.)

Ebhardt, Archit. Bodo. Denkschrift üb. die Wiederherstellung der Hohkönigsburg bei Schlettstadt im Elsass. gr. Fol. 9 S. m. Abbildgn. u. 6 Lichtdr.-Taf. Berlin, W. Ernst & Sohn. M. 8.—.

— Deutsche Burgen. 3. Lfg. Fol. (S. 97—144 m. Abbildgn. u. 5 [1 farb.] Taf.) Berlin, E. Wasmuth, 1900. M. 12.50.

— Die Grundlagen der Erhaltung und Wiederherstellung deutscher Burgen. Vortrag. hoch 4⁰. 24 S. mit 19 Abbildgn. u. 1 Taf. Berlin, W. Ernst & Sohn. M. 1.—.

— Die Hohkönigsburg bei Schlettstadt im Elsass. (Westermann's illustr. deutsche Monatshefte, 45. Jahrg., Heft 535.)

— Die Hohkönigsburg im Elsass. (Zeitschrift für Bauwesen, LI, 1901, S. 1.)

— Die Wiederherstellung der Hohkönigsburg bei Schlettstadt im Elsass. (Deutsche Bauzeitung, XXXV, 1901, S. 21 u. 33.)

— Zur Baugeschichte der Hohkönigsburg. hoch 4⁰. 17 S. m. Abbildgn. u. 3 Taf. Berlin, Verlag für's deutsche Haus, 1901. M. 1.—.

— und C. **Krollmann.** Die Marksburg. Ein Führer, hrsg. im Auftrage der Vereinigung zur Erhaltung deutscher Burgen. 8⁰. 32 S. mit Abbildgn. u. 4 Taf. Berlin, Verlag für's deutsche Haus, 1900. M. —.30.

Ehrenberg, Hermann. Die Schlosskirche zu Königsberg i. Pr. Festschrift der Altertumsgesellschaft Prussia zur 200-jähr. Jubelfeier der preuss. Königs-Kröng. gr. 4⁰. 28 S. m. 12 Abbildgn. u. 4 Lichtdr.-Taf. Königsberg, Gräfe & Unzer, Buchh., 1901. M. 6.—.

Eigner, Otto. Geschichte des aufgehobenen Benedictinerstiftes Mariazell in Oesterreich. Mit Benützung des J. F. Keiblingerschen Nachlasses. gr. 8⁰. 563 S. mit 8 Abbildgn. u. 5 Wappentaf. Wien, H. Kirsch in Komm., 1900. Kr. 7.—.

E. J. Ein Vorgesicht der amerikanischen „Wolkenkratzer". (Deutsche Bauzeitung, XXXV, 1901, S. 239.)

E. K. Burgen und Schlösser im Schönburgischen. II. Zur Baugeschichte des Schlosses Waldenburg. (Schönburgische Geschichtsblätter, VI, 1900, Heft 3—4.)

English Renaissance, The. (The Builder, 1901, S. 185.)

Entdeckungen in der Magdalenenkirche in Hildesheim. (Die Denkmalpflege, III, 1901, S. 2.)

Erhaltung, Zur, des Eisernthurms in Mainz. (Die Denkmalpflege, III, 1901, S. 39.)

Erinnerung, Zur, an Eduard Knoblauch (Deutsche Bauzeitung, XXXV, 1901, S. 486 u. 489.)

Faraglia, N. F. La casa dei conti Cantelmo in popoli. (Rassegna Abruzzese, 1900, 15 aprile.)

Ferrante, Don. Il Palazzo di Federico II ad Orta in Capitanata. (Napoli nobilissima, X, 1901, S. 30.)

Ferretti, Lodovico. La chiesa e il convento di S. Domenico di Fiesole: monografia. Firenze, Tip. S. Giuseppe, 1901, in-8 fig., 86 p. L. 5.

Filialkirche, Die, zu Weissenbach bei Weidhofen a. d. Thaja. (Mittheilungen der k. k. Central-Commission, N. F., XXVII, 1901, S. 105.)

Finke, Prof. Dr. Heinrich. Die Freiburger Dominikaner und der Münsterbau. [Aus: „Alemannia".] gr. 8⁰. 51 S. Freiburg i. B., F. E. Fehsenfeld, 1901. M. —.50.

Fischel, H. Alte Villa im Wiener Thiergarten. (Wiener Bauindustrie-Zeitung, 1901, 19.)

— Das Haus „zum schönen Schilde." (Wiener Bauindustrie-Ztg., 1901, 19.)

Fisenne, L. von. Zweischiffige Kirchen. (Zeitschrift für christliche Kunst, XIII, 1900, Sp. 243.)

Fleury, Gabriel. La Chambre d'Henri IV au château de la Tournerie; par G. F., membre de la Société française d'archéologie et des Sociétés historiques et archéologiques du Maine, de l'Orne, de la Mayenne, etc. In-8⁰, 11 p. et grav. Mamers, impr. et libr. Fleury et Dangin. 1900. [Extrait de la Revue historique et archéologique du Maine (t. 48).]

Freilegung, Die, des Ulmer Münsters. (Deutsche Bauzeitung, XXXV, 1901, S. 282.)

Fritz, A. Zur Baugeschichte des Aachener Stadttheaters. (Zeitschrift des Aachener Geschichtsvereins, 22. Bd.)

Frost, G. A. Sächsische Schlösser. Schweinsburg. (Leipziger Zeitung, 1901, Nr. 3, S. 35.)

— L[aura]. Der Dom zu Königsberg. Ein Denkmal der geschichtlichen Entwickelung Altpreussens. [Vorrede: Dr. Eugen Borgius.] gr. 8⁰. 95 S. mit Abbildgn. Königsberg i. Pr., B. Teichert (1901). M. 2.—.

G., Dr. Die Basilica S. Maria in Cosmedin zu Rom. (Centralblatt der Bauverwaltung, XXI, 1901, S. 112.)

Garsou, J. Les Princes de Ligne et le château de Belœil. In-8, 12 p. et grav. Versailles, imp. Aubert. Paris, lib. Paul. 1901. fr. 1.50.

Gauchery, Paul. Influence de Jean de France, duc de Berry, sur le développement de l'architecture et des arts à la fin du XIVe siècle et au commencement du XVe siècle; par P. G., ingénieur-architecte. In-8, 27 p. Caen, imp. et lib. Delesques. 1901. [Extrait du Compte rendu du soixante-cinquième congrès archéologique de France, tenu en 1898 à Bourges.]

Gauthier, Jules. Etude archéologique sur la cathédrale Saint-Etienne de Besançon; par M. J. G., membre non résidant du comité des travaux historiques. In-8, 16 p. et 1 planche. Paris, Imprimerie nationale. 1901. [Extrait du Bulletin archéologique (1900).]

Gerland, Otto. Die Kirche zum heiligen Kreuz in Hildesheim. (Zeitschrift für Bauwesen, LI, 1901, S. 225.)

Geymüller, Archit. Dr. Heinr. Baron v. Die Baukunst der Renaissance in Frankreich. 2. Heft: Struktive u. ästhetische Stilrichtungen. Kirchliche Baukunst. (= Handbuch der Architektur. Unter Mitwirkung v. Proff. Oberbaudir. Dr. Jos. Durm u. Geh. Reg.- u. Baur. Herm. Ende hrsg. v. Geh. Baur. Prof. Dr. Ed. Schmitt. II. Tl. Die Baustile. Historische u. techn. Entwickelung. 6. Bd. 2. Heft.) Lex. 8⁰. (VIII u. S. 333-676 mit 155 in den Text gedr. Abbildgn.) Stuttgart, A. Bergsträsser, 1901. M. 16.—.

Gilchrist, James G. An Itinerary of the English Cathedrals for the Use of Travellers. Revised and edit., with an Introduction on Cathedral Architecture, by the Rev. T. Perkins. With 40 Illusts. and a Map. Cr. 8vo. 91 p. G. Bell. 1/6.

Giorgi, Luigi. La chiesa parrocchiale di Fontanellato: memoriale. Parma, L. Battei, 1901, in-8, 110 p.

Giovanni, Pietro de. La chiesa parocchiale di Tenda. (Arte e Storia, anno XX, 1901, S. 1.)

Graus, Joh. Das St. Walpurgis-Kirchlein in Ober-Steiermark. (Mittheilungen der k. k. Central-Commission, N. F., XXVII, 1901, S. 52.)

Grisar, H., S. J. Ancora la scoperta di S. Maria Antiqua al Foro romano. (Civiltà cattolica, ser. XVII, vol. I, S. 727.)

— S. Saba sull' Aventino. (Civiltà

cattolica, ser. XVII, vol. II, 1900, S. 589.)

— Trasformazione della Curia senatus nella chiesa di S. Adriano. (Civiltà cattolica, ser. XVII, vol. XI, 1900, S. 471.)

Gröger, Th. Geschichtliche Mitteilungen über Füllstein und dessen Burgruine. (Zeitschrift des Vereins f. Geschichte u. Alterthum Schlesiens, 35. Bd.)

Groeschel, Julius. Aus Lebens- und Arbeitsverhältnissen thüringischer Baumeister im XVI. Jahrhundert. (Zeitschrift für Bauwesen, LI, 1901, S. 525.)

— Aus Ravenna. (Centralblatt der Bauverwaltung, XXI, 1901, S. 461.)

Grosse-Duperon, A. Excursion à la chapelle de la Vallée, près de Mayenne; par A. G.-D., membre titulaire de la commission historique et archéologique de la Mayenne et de la Société historique et archéologique du Maine. In-16, 36 p. et grav. Mayenne, imprim. et libr. Poirier-Béalu. 1901. [Il a été tiré 50 exemplaires sur papier japon, numérotés à la presse.]

Grossi-Gondi, F. Le ville tusculane nell'epoca classica e dopo il rinascimento: la villa dei Quintili e la villa di Mondragone. Roma, Tip. dell'unione cooperativa editrice, 1901, in-8, XII, 317 p. e 2 tav. L. 7.—.

Grueber, Paul. Die Kirche am Radsberge in Kärnten. (Mittheilungen der k. k. Central-Commission, N. F., XXVII, 1901, S. 149.)

— Die Kirche zu Laas in Kärnten. (Mittheilungen der k. k. Central-Commission, N. F., XXVII, 1901, S. 148.)

Gruyer, Paul. Maisons de Paris historiques et curieuses. (Le Monde moderne, 1901, février.)

Guarini, Giambattista. Chiesette, medievali di Basilicata. I. La „Madonna della Foresta". II. S. Biagio. (Napoli nobilissima, X, 1901, S. 93.)

Gurlitt, Cornelius. Die Baukunst Frankreichs. 8. (Schluss-)Lfg. gr. Fol. (25 Lichtdr.-Taf. u. X, 25 S. Text m. eingedr. Grundrissen.) Dresden, Gilbers. Mit Mappe M. 25.—.

— Englische Baukunst. (Kunstchronik, N. F., XII, 1901, Sp. 449.)

Gusman, Pierre. L'église collégiale de Champeaux. (Gazette des beaux-arts, 3e période, t. 26, 1901, S. 154.)

—h—. Das alte Rathhaus „Zum grünen Baum" mit dem Grafen Eckhards-Thurme in Würzburg. (Die Denkmalpflege, III, 1901, S. 49.)

Hager, Gg. Zur Geschichte der abendländischen Klosteranlage. I. Gemeticum. II. St. Gallen. III. Fontanella. IV. Die Cluniacenser. V. Die Marienkapelle. (Zeitschrift für christliche Kunst, XIV, 1901, Sp. 97, 139, 167 u. 193.)

Hallays, André. Hôtel de Rohan. (Journal des Débats, 1900, 21 décembre.)

Hallett, Cecil. The Cathedral Church of Ripon. A Short History of the Church, and a Description of its Fabric. With 53 Illusts. (Bell's Cathedral Series.) Cr. 8vo, X, 148 p. London, G. Bell. 1/6.

Hamel, Ch. Histoire de l'église de Saint-Sulpice. Edition abrégée, publiée avec approbation de l'auteur par A. Jeannin, vicaire à Saint-Sulpice. In-16, 148 p. avec grav. et portraits. Paris, impr. Devalois; libr. Lecoffre. 1901.

Hanauer, A. L'oeuvre Notre-Dame de Strasbourg. [Aus: „Revue cathol. d'Alsace".] gr.8⁰. 62 S. Rixheim, (Strassburg, J. Noiriel) 1901. M. 1.60.

Hanhart, Dr. R. Die alte Kirche in Diessenhofen. (Thurgauische Beiträge zur vaterländischen Geschichte, hrsg. vom histor. Vereine d. Kantons Thurgau, 40. Heft, Frauenfeld 1900.)

Harms. Aus dem Remter und der Mariencapelle in Magdeburg. (Die Denkmalpflege, III, 1901, S. 70.)

H. A. S. Alte Hausbemalung aus Strassburg i. E. (Die Denkmalpflege, III, 1901, S. 32.)

Haselberg, von. Die St. Katharinenkirche in Stralsund. (Die Denkmalpflege, II, 1900, S. 121.)

Hauptmann, Dr. F. Das Innere des Bonner Schlosses zur Zeit Clemens Augusts. Nach archival. Quellen geschildert. (Bilder aus der Geschichte von Bonn.) gr. 8⁰. 92 S. m. 11 Taf. Bonn, P. Hauptmann, 1901. M. 1.50.

Hautcœur, E. Histoire de Notre-Dame de-la-Treille, patronne de Lille; par E. H., chancelier des Facultés catholiques de Lille. Edition ornée de nombreuses gravures augmentée d'une étude iconographique et bibliographique par L. Quarré-Reybourbon. In-8⁰, VIII, 416 p. Lille, impr. Lefebvre-Ducrocq. 1900.

Hechfellner, Prof. M[athias]. Geschichte des Schlosses Thaur. gr. 8⁰. 45 S. m.

Titelbild. Innsbruck, Wagner in Komm., 1901. M. —.60.

Hegel, Geh. Rat Prof. Dr. Karl von. Vergrösserung und Sondergemeinden der deutschen Städte im Mittelalter. [Aus: „Festschr. d. Univ. Erlangen f. Prinzreg. Luitpold".] gr. 8°. 16 S. Leipzig, A. Deichert Nachf. 1901. M. —.60.

Hehl, Chr. Die altchristliche Baukunst in der Auffassung des Architekten. Vortrag. (Deutsche Bauzeitung, XXXV, 1901, S. 186.)

Heimann, Brth. Die Dome von Köln und Amiens. Vortrag. (Deutsche Bauzeitung, XXXV, 1901, S. 461.)

Henrici, K. Ueber die Wahrheit in der Architektur. (Der Kunstwart, 19. Jahrg., 16. Heft.)

Heppe, Archit. H. E. Der Dom zu Metz. Kurze Geschichte und Beschreibg. des Denkmals u. seines Ausbaues. 4°. III, 103 S. m. 1 Taf. Metz, G. Scriba, 1901. M. 2.—.

Herain, J., und J. **Kamper.** Das Lusthaus der Königin Anna in Prag. (Die Kunst-Halle, hrsg. v. G. Galland, 6. Jahrg., Nr. 11.)

Hettner. Die Grabkammern von St. Matthias bei Trier. (Westdeutsche Zeitschrift f. Geschichte und Kunst, XX, 2. Heft.)

Heydenreich. Beiträge zur Geschichte der Reichsstadt Mühlhausen i. Th. 2: Aus der Baugeschichte des Mühlhäuser Rathauses. (Mühlhäuser Geschichtsblätter, Zeitschrift d. Mühlhäuser Altertumsvereins, 1. Jahrg., 1901, 3.—4. Heft.)

Hippenstiel. Die evangelische Kirche in Cappel bei Marburg. (Centralblatt der Bauverwaltung, XXI, 1901, S. 49.)

Histoire de Notre-Dame de Liesse, suivie du Guide du pèlerin à Liesse et au château de Marchais. In-32, 32 p. avec grav. Abbeville, impr. et libr. Paillart. Liesse, libr. Lomport-Letenne.

Hofmann, Archit. Theob. Raffael in seiner Bedeutung als Architekt. I. Villa Madama zu Rom. Grosse Staatspreis-Studie 1890—92. Für die Veröffentlichg. bearb. Auszug zu 50 Lichtdruck-Taf., durchgesehen von Prof. Dr. Breitfeld. qu. gr. Fol. 47 S. Text, Zittau. Dresden, Gilbers in Komm. In Mappe M. 60.—.

— Sanmichelis Porta Terra Ferma in Zara. (Centralblatt der Bauverwaltung, XXI, 1901, S. 234.)

Honig, G. J. Het dorp Jisp en het Raadhuis aldaar. (Bulletin uitgegeven door den Nederlandschen Oudheidkundigen Bond, II, 1900—1901, S. 243.)

Houdek, Victor. Der romanische Thurm in Podoli bei Jamnitz in Mähren. (Mittheilungen der k.k. Central-Commission, N. F., XXVII, 1901, S. 1.)

Hulley, Domvik. Joseph. Der Trierer Dom vor hundert Jahren. Vortrag, geh. 1901 in Trier. 8°. 66 S. mit Abbildgn. Trier, Paulinus-Druckerei, 1901. M. —.40.

Humières, Robert d'. L'Islam monumental dans l'Inde du Nord. (Gazette des beaux-arts, 3e période, t. 25, 1901, S. 277; t. 26, 1901, S. 123.)

Illustrations of Italian Renaissance Ornament. (The Builder, 1900, S. 331.)

Jacobi, Heinrich. Das alte Rathhaus von Dortmund und seine Wiederherstellung. (Centralblatt der Bauverwaltung, XXI, 1901, S. 14. u. 29.)

Jadart, Henri. Le village et l'église de Renneville. (Revue de Champagne et de Brie, 1901, Mars-Juin.)

— Restauration de l'ancienne église abbatiale d'Étival-en-Charnie (Sarthe). (Bulletin monumental, 1901, S. 77.)

— Travaux de restauration à la Cathédrale de Reims. (Bulletin monumental, 1901, S. 79.)

J. K. S. Vitale in Ravenna. (Centralblatt der Bauverwaltung, XXI, 1901, S. 8.)

Jobst, Karl. Baudenkmale in der Bukowina. II: Die Klosterkirche Watra Moldowitza. (Mittheilungen der k. k. Central-Commission, N. F., XXVII, 1901, S. 10.)

Joseph, D. Stiftshütte, Tempel- und Synagogenbauten. (Ost und West, Illustr. Monatsschrift f. modern. Judenthum, 1901, 8.)

— Prof. Dr. D. Was muss man von der Architektur der Neuzeit wissen? Leitfaden der Architektengeschichte der Renaissance, des Barock, Rokoko, Klassizismus u. des 19. Jahrh. gr. 8°. 114 S. Berlin, H. Steinitz, 1901. M. 2.—.

Justi, Carl. Kardinal Don Pedro Gonsalez de Mendoza und seine Stiftungen. (Jahrbuch der K. Preuss. Kunstsammlungen, XXII, 1901, S. 207.)

Kanold, P. Façadenschmuck am Schlosse zu Heinrichau in Schlesien. (Die Denkmalpflege, III, 1901, S. 95.)

Kerval, L. de. Le Couvent des Frères mineurs et le Sanctuaire de Notre-Dame de Cimiez. Aperçus historiques. In-8, VII, 290 p. et grav. Ligugé (Vienne), imp. Bluté. Nice, au couvent des Frères mineurs de Cimiez. 1901.

Kirche, Die, von Zambana bei Trient. (Mittheilungen der K. K. Central-Commission, N. F., XXVII, 1901, S. 174.)

Kirsch, J. P. Die Kirche S. Maria Antiqua am römischen Forum. (Römische Quartalschrift, XV, 1901, S. 86.)

Körber, W. Die Johanniskirche in Gross-Salze. (Die Denkmalpflege, III, 1901, S. 21.)

Kortüm. Die Bauthätigkeit des kurfürstlichen Statthalters Philipp Wilhelm von Boineburg in Erfurt. (Die Denkmalpflege, III, 1901, S. 34, 43 u. 54.)

Kratz, Hubert. Die Stadtkirche in Friedberg, Oberhessen. Festschrift zu deren Wiederherstellung u. zu ihrer Neueinweihung am 26. Juni 1901, nach d. Ms. d. Architekten H. K., hrsg. vom Vorstand d. ev. Stadtkirchenbau-Ver. (Bearb.: Dr. W[ilh.] Weiffenbach.) 8⁰. 71 S. Friedberg. C. Damm, 1901.

Krollmann, C. Burg Steckelberg, die Stammburg Ulrichs v. Hutten. gr. 8⁰. III, 55 S. m. Abbildgn. Berlin, Verlag für's deutsche Haus. 1901. M. 1.20.

— Die Zukunft der Hohkönigsburg. Ein Beitrag zur Klärg. der Wiederherstellungsfrage. gr. 8⁰. 34 S. m. 9 Abbildgn. Berlin, W. Ernst & Sohn, 1901. M. 1.—.

Ladey de Saint-Germain. Le Château de Montaigu (Bourgogne) et ses seigneurs de 1160 à 1900 (et de 761 à 1160). Petit in-8, 107 p. avec grav. et plan. Dijon, impr. Darantière. 1901. [Extrait des Mémoires de la Société bourguignonne de géographie et d'histoire.]

Lahondès, J. de. Les Châteaux de Cabaret (Aude); par M. J. de L., président de la Société archéologique du midi de la France. In 8⁰. 23 p. avec 12 fig. Toulouse, imp. Chauvin et fils. 1900.

— Trois maisons à Toulouse; par M. J. de L., président de la Société archéologique du midi de la France. In-8⁰, 11 p. avec 6 fig. Toulouse, imp. Chauvin et fils. 1900.

Lambin, Émile. La cathédrale de Laon. 1. Origine de la cathédrale. 2. Intérieur de la cathédrale. Nef. Transept. Choeur. 3. Extérieur de la cathédrale. Grand portail. Portails latéraux. Chevet. 4. La Flore de la cathédrale. Conclusion. (Revue de l'art chrétien, 1901, S. 36.)

— La première floraison de l'art gothique. L'église de Saint-Leu-d'Esserent. (Gazette des beaux-arts, 3e période, t. 25, 1901, S. 305.)

Lampérez y Romea, V. El bizantinismo en la arquitectura cristiana española (sigles VI—XII). Conferencias. 4⁰, 29 p. Madrid, 1900.

Lanciani, R. S. Maria Antiqua. (Bull. della Commiss. archeol. communale, Roma 1900, S. 299.)

Laske, F. Die vier Rundkirchen auf Bornholm und ihr mittelalterlicher Bilderschmuck. (Zeitschrift für Bauwesen, LI, 1901, S. 481.)

Lasteyrie, Charles de. L'Abbaye de Saint-Martial de Limoges. Etude historique, économique et archéologique, précédée de recherches nouvelles sur la vie du saint; par C. de L., ancien élève de l'Ecole des chartes. In-8, XVIII, 510 p. et 9 planches. Mâcon, impr. Protat frères. Paris, lib. Picard et fils. 1901.

— R. de. Quelques notes sur le château de Gisors. (Bulletin monumental, 1901, S. 121.)

— — Quelques notes sur le château de Gisors; par R. de L., membre de l'Institut. In-8, 19 p. et grav. Caen, imp. et lib. Delesques. 1901. [Extrait du Bulletin monumental.]

Ledieu, Alcius. La maison de François Ier à Abbeville. (Revue de l'art chrétien, 1901, S. 414.)

Lefevre, Leon. Architectural Pottery. Bricks, Tiles, Pipes, Enamelled Terra-Cottas, Ordinary and Encrusted Quarries, Stoneware, Mosaics, Faïences, and Architectural Stoneware. Preface by M. J. C. Formigé. Trans. from the French by K. H. Bird and W. Moore Binns. With 5 Plates, 950 Illusts. in the Text, and numerous estimates. Imp. 8vo. 516 p. Scott, Greenwood. 15/.

Lefèvre-Pontalis, Eugène. Histoire de la cathédrale de Noyon. (Bibliothèque de l'Ecole des Chartes, 1900, Mai-Août.)

— Histoire de la cathédrale de Noyon; par E. L.-P., directeur de la Société française d'archéologie. In-8^{0}, 104 p. Nogent-le-Rotrou, imprim. Daupeley-Gouverneur. Paris. 1900. [Extrait de la Bibliothèque de l'Ecole des chartes (t. 61).]

— L'Abbaye de Noirlac; par E. L.-P., directeur de la Société française d'archéologie. In-8, 16 p. et grav. Caen, impr. et libr. Delesques. 1901. [Extrait du Compte rendu du soixante-cinquième congrès archéologique de France, tenu en 1898 à Bourges.]

— L'église de Chars (Seine-et-Oise). (Bulletin monumental, 1901, S. 7.)

— L'Église de Chars; par E. L.-P., directeur de la Société française d'archéologie. In-8, 25 p. avec fig. Caen, impr. e libr. Delesques. 1901. [Extrait du Bulletin monumental.]

— Les fondations des façades de la cathédrale de Chartres. (Bulletin monumental, 1901, S. 263.)

— Les Fondations des façades de la cathédrale de Chartres; par E. L.-P., directeur de la Société française d'archéologie. In-8, 23 p. et 3 planches. Caen, impr. et lib. Delesques. 1901. [Extrait du Bulletin monumental.]

— Les fouilles de la Cathédrale de Chartres. (Bulletin monumental, 1901, S. 191.)

Leigh, James Wentworth. Hereford Cathedral. Illustr. by Hedley Fitton. Cr. 8vo, 66 p. Isbister. 1/.

Leixner, Othmar von. Der Kirchenbau der Hoch- und Spätrenaissance in Venedig. (= Die Baukunst, hrsg. v. R. Borrmann und R. Graul. II. Serie, 6. Heft.) F^{0}. 12 S. mit 14 Abbildgn. u. 6 Taf. Berlin, W. Spemann, 1900. M. 4.—.

— Lehrbuch der Baustile. Mit besond. Berücksichtigung des architekton. u. techn. Details. 1. Bd.: Die Baukunst des Alterthums. gr. 4^{0}. 39 Taf. mit 78 S. Text. Wien, F. Wolfrum & Co. In Mappe M. 9.—.

— Rothenburg ob der Tauber und sein Rathhaus. (Wiener Bauindustrie-Zeitung, 1901, 16.)

Licht, Hugo. Die Johanniskirche in Leipzig. (Zeitschrift f. Bücherfreunde, LI, 1901, S. 353.)

Lichtwark, Alfred. Palastfenster und Flügelthür. 2. Aufl. 8^{0}. X, 199 S. Berlin, B. & P. Cassirer, 1901. M. 4.

Liebenau, Th. von. Zur Geschichte des Schlosses Locarno. (Anzeiger für schweizerische Alterthumskunde, N. F., II, 1900, S. 206.)

Livi, Giovanni. La patria e la famiglia di Girolamo Marini ingegnere militare del secolo XVI. Bologna, N. Zanichelli, 1901, in-8, 16 p. [Dagli Atti e Memorie della Regia Deputazione di Storia Patria per la Romagna.]

Locarni, Giuseppe. Brevi cenni storici sull'insigne santuario di Nostra Signora di Crea. Casale, tip. G. Pane, 1900, in-16, 30 p. e 3 tav. L. —.30.

Loth, Arthur. Les Cathédrales de France; par A. L., ancien élève de l'Ecole des chartes. Ouvrage renfermant 100 planches hors texte. In-4, 245 p. Evreux, imprim. Hérissey. Paris, lib. Laurens. 1900.

Lovera, Romeo. Il palazzo Manin a Passariano [del secolo XVII]. (Emporium, 1901, aprile.)

Lübke, Wilhelm. Compendio di storia delle belle arti. Parte I: l'architettura. Traduzione di Nino Guerzoni-Federici. Milano, soc. editr. Sonzogno, 1901, in-16, 60 p. L. —.15. [Biblioteca del popolo, N. 294.]

Lugano, P. S. Maria Antiqua e le origini di S. Maria Nova de Urbe al Foro romano. 8^{0}. 303 p. Roma 1900.

Lusini, Dott. V[ittorio]. Il San Giovanni di Siena e i suoi restauri diretti dal Prof. Agenore Socini. 8^{0}. 118 p. e 4 tav. Firenze, Frat. Alinari, 1901.

M. A. La Sala del Maggior Consiglio nello palazzo ducale di Venezia. (Nuovo Archivio Veneto, XX, 1.)

Maes, C. Basilica papae Julii I. iuxta Forum. Roma 1901.

Maître, Léon. L'âge de l'église de Déas à Saint-Philbert de Grandlieu. (Bulletin monumental, 1901, S. 345.)

Mabille, H. L'Eglise de Port-Royal-des-Champs (1204-1710); par H. M., architecte. In-8, 54 p. avec grav. et plan. Paris, impr. Langlois et Ce. 1901.

Malaguzzi Valeri, Francesco. Il Duomo di Milano nel Quattrocento. (Note storiche su nuovi documenti.) (Repertorium für Kunstwissenschaft, XXIV, 1901, S. 87 u. 230.)

— La Porta degli Stanga e l'arte Cremonese. (Appunti su nuovi documenti.) (Rassegna d'arte, I, 1901, S. 10.)

Marucchi, Orazio. Di un antico battistero recentemente scoperto nel cimitero apostolico di Priscilla e della sua importanza storica. „Studio relativo ad una insigne memoria dell' apostolo s. Pietro in Roma, con lettera di Mons. L. Duchesne.“ (Nuovo bullettino di archeologia cristiana, VII, 1901, S. 71.)

— La chiesa di S. Maria Antiqua nel Foro Romano. (Nuovo bullettino di archeologia cristiana, VI, 1900, S. 285.)

Massardi, Leopoldo. Due articoli che furono inseriti nel giornale Il Corriere Italiano in occasione dello scoprimento di prova dei due sistemi di coronamento per la Cattedrale di Firenze. Firenze, Tipografia cooperativa, 1901, in-8, 12 p.

— Illustrazione di due progetti di concorso per la facciata della R. Basilica Laurenziana (in Firenze), distinti con l'epigrafi S. Antonio di Padova e S. Francesco d'Assisi. Firenze, Tip. cooperativa, 1901, in-8, 7 p.

— Progetto per la facciata della cattedrale di Firenze: intendimento dell' autore (31 dicembre 1866). Firenze, Tip. cooperativa, 1001, in-8, 7 p.

Masse, H. J. L. J. The Cathedral Church of Bristol. A Description of its Fabric and a Brief History of the Episcopal See. With Plan and Illusts. (Cathedral Series.) Cr. 8vo, 112 p. G. Bell. 1/6.

Mazegger, B. Die St. Katharina-Kirche in Hafling. (Mittheilungen der k. k. Central-Commission, N. F., XXVII, 1901, S. 68.)

Meckel, Max. Das Münster zum heiligen Nikolaus in Ueberlingen, eine baugeschichtliche Studie. (Schriften des Vereins für Geschichte des Bodensees u. seiner Umgebung, 29. Heft, Lindau 1900.)

Mehlis, Dr. C[hristian]. Walahstede. Eine rheinische Burganlage aus der Merowingerzeit. Vortrag, gehalten zu Dürkheim. gr. 8⁰. 31 S. mit 1 Zeichn. u. 2 Taf. Kaiserslautern, H. Kayser, 1901. M. 1.—.

Melani, Alfredo. Andrea di Cione Orcagna e una osservazione sul Duomo di Milano. (Arte e Storia, anno XIX, 1900, S. 141.)

— Architettura. (Cap. 3 in: Il secolo XIX nella vita e nella cultura dei popoli, fasc. 35, Milano, Francesco Vallardi, 1900.)

— Dell' ornamento nell' architettura. Vol. I. L'antichità e il medioevo (parte prima). Vol. II. Il medioevo (parte seconda) e l'evo moderno. Milano, F. Vallardi, 1901, in-4, 2 voll. e atlante. [L'architettura nella storia e nella pratica.]

— Stucchi a Ravenna nel Battistero Ursiano. (Arte e Storia, anno XX, 1901, S. 53.)

— Un' opera sui Sangallo. (Arte e Storia, anno XX, 1901, S. 107.)

Merckel, Curt. Zur Geschichte der mittelalterlichen Ingenieurtechnik. (Deutsche Bauzeitung, XXXV, 1901, S. 11, 23 u. 49.)

Meyer, Prof. Doc. Dr. Alfred Gotthold. Oberitalienische Frührenaissance. Bauten u. Bildwerke der Lombardei. 2. Thl. Die Blüthezeit. hoch 4⁰. VII, 294 S. m. 146 Abbildgn. u. 14 Taf. Berlin, W. Ernst & Sohn, 1900. M. 24.—. [Inhalt: Einleitung. 1. Die Klosterhöfe der Certosa. 2. Die Colleoni-Capelle in Bergamo. 3. Stile Bramantesco. 4. Front u. Querschiff der Certosa bei Pavia. Grabdenkmäler. 5. Der Mailänder Dom in der Frührenaissance. 6. Der Dom von Como. 7. Die Miracoli-Kirche, die „Loggia“ und kleinere Denkmäler Brescias. 8. S. Lorenzo in Lugano. Madonna di Tirano. 9. Zur Stillehre der lombardischen Frührenaissance. Namens- u. Ortsverzeichniss.]

— Dr. Julius. Die Schwanenordens-Ritterkapelle bei St. Gumbertus in Ansbach. 8⁰. V, 59 S. m. 9 Taf. Ansbach, C. Brügel & Sohn. M. —.50.

Michel. Eine Prachttreppe aus der Eifel. (Die Denkmalpflege, III, 1901, S. 5.)

— F. Zur Geschichte der Sporkenburg sowie der ehemaligen Vogtei Denzerode bei Ems. (Annalen des Vereins für nassauische Alterthumskunde u. Geschichtsforschung, 31, 2.)

Mielke, Robert. Ziegel mit Darstellungen. (Die Denkmalpflege, III, 1901, S. 72.)

Mommert, C. Zur Orientirung der Arculf'schen Planzeichnung der Zionskirche des VII. Jahrhunderts. (Zeitschrift des deutschen Palästinavereins, 1900, S. 105.)

Monnier, L. L'Eglise de Runan. Ses origines; Son histoire; par l'abbé L. M. In-8, 41 p. et grav. Vannes, impr. Lafolye. 1901. [Extrait de la Revue de Bretagne, de Vendée et d'Anjou.]

Montaiglon, Anatole, et Jules **Guiffrey.** Correspondance des directeurs de l'Académie de France à Rome avec les surintendants des bâtiments, publiée d'après les manuscrits des Archives nationales par MM. A. de M. et J. G., sous le patronage de la direction des beaux-arts. X (1742—1753). In-8°, 487 p. Nogent-le-Rotrou, impr. Daupeley-Gouverneur. Paris, librairie Charavay frères. 1900.

Morris, W. Architecture and History of Westminster Abbey. 8vo. Longmans. 2/6.

Mortet, Victor. Notes historiques et archéologiques sur la cathédrale, le cloître et le palais archiépiscopal de Narbonne (XIIIe—XVIe siècles); par M. V. M., ancien archiviste de l'Aude, bibliothécaire à la bibliothèque de la Sorbonne. In-8, 50 p. Toulouse, imprim. Douladoure-Privat; libr. E. Privat. Paris, libr. Picard et fils. 1899. [Extrait des Annales du Midi (t. 10 et 11).]

Moschetti, Andrea. Sant' Antonio [Basilica Padovana]. (Il Veneto, 1901, 13 giugno.)

Moulinet, Victor. La Maison départementale de Nanterre. Notice générale; par V. M., inspecteur de la maison départementale. In-8°, 80 p. et grav. Saint-Amand (Cher), imprim. Bussière. Paris, lib. Giard et Brière. 1900.

Müntz, E. L'appareil à pointes de diamant et le palais à facettes du Kremlin. (La Revue de l'art ancien et moderne, t. X, 1901, S. 57.)

Muzio, Virginio. Chiostro del Rinascimento in Torre Boldone. (Arte italiana decorativa e industriale, 1901, S. 59.)

— Vecchie case con facciate dipinte in Bergamo. (Arte italiana decorativa e industriale, IX, 1900, S. 69.)

—n. Das ehemalige Prämonstratenserkloster in Oberzell bei Würzburg. (Die Denkmalpflege, III, 1901, S. 81.)

Naef, A. Martigny. Rapport sur le Château de la Bâtia, adressé à Mr. le Président de la Commission des Mon. Histor. Suisses. (Anzeiger für schweizerische Altertumskunde, N. F., II, 1900, S. 188.)

Nardini, Oreste. Di due iscrizioni rinvenute nell'abbadia di Valvisciolo (Sermoneta). (L'Arte, anno III, 1900, S. 411.)

Natali, Giulio. La chiesa di Lentiai. (Antologia Veneta, anno II, 1901, no. 3.)

Nava, Cesare. La facciata del nostro Duomo (di Milano): dispareri e proposte. Milano, tip. Pulzato e Giani, 1901, in-8, 28 p. e 1 tav.

Neri, Giovanni. Ricordi della Chiesa di S. Lucchese presso Poggibonsi. (Miscellanea storica della Valdelsa, anno VIII, fasc. 3.)

Nino, Antonio de. La chiesa di Santa Maria del Ponte (Abruzzo). (L'Arte, anno IV, 1901, S. 198.)

Nomi Pesciolini, Ugo. Il palazzo del potestà in San Gimignano (secolo XIII) e i suoi cittadini ambasciatori alla repubblica di Venezia, con altre storiche notizie. (Omaggio alla V riunione della Società bibliografica italiana.) San Gimignano, tip. Pucci, 1901, in-4 fig., 4 p.

Notice des parties artistiques de Palais d'Orsay, ancien Palais de la Cour des Comptes. (Bulletin de la Société des Amis des monuments Parisiens, XII, No. 39-41, S. 96.)

— sur le donjon et les divers monuments historiques de Loches. (1894.) In-32, 63 p. Tours, imp. Deslis frères. 1901.

— sur Sainte-Marie in Monte Santo, à Rome. Petit in-18, 35 p. avec grav. La Chapelle-Montligeon, impr. et libr. de Notre-Dame-de-Montligeon. 1901.

Notre-Dame de Beaunant, sa chapelle, son pèlerinage. Documents; Traditions; Souvenirs. In-16, 63 p. avec grav. et plan. Lyon, imprimerie Rey. 1900.

— de la Providence, paroisse de Maraussan. In-16, 32 p. et grav. Montpellier, imp. de la Manufacture de la Charité. 1901.

Oelenheinz, Leopold. Die St. Burkhards-Capelle in Königsberg in Franken. (Die Denkmalpflege, III, 1901, S. 83 u. 93.)

— Ein Hausthor in Koburg. (Die Denkmalpflege, III, 1901, S. 95.)

Ohmann, Prof. Archit. Friedrich. Architektur u. Kunstgewerbe der Barockzeit, des Rococo u. Empires aus Böhmen u. anderen österreichischen Ländern. I. Serie. 5. (Schluss-)Lfg. (10 Lichtdr.-Taf.) Wien, A. Schroll & Co., 1901. M. 10.—.

Orieux, E. Les Eglises et les Villas aux Ve et VIe siècle. In-8, 23 p.

Vannes, imp. Lafolye. 1901. [Extrait du Bulletin de la Société archéologique de Nantes et de la Loire-Inférieure (1900).]

Ostendorf, Friedrich. Ueber das alte Rathhaus in Dortmund und dessen Wiederherstellung. (Centralblatt der Bauverwaltung, XXI, 1901, S. 309.)

— Ueber den Verschluss des Profanfensters im Mittelalter. (Centralblatt der Bauverwaltung, XXI, 1901, S. 177, 187, 192 u. 205.)

Paoletti fu Osvaldo, Pietro. La facciata del palazzo Ducale di Venezia. (Arte italiana decorativa e industriale, 1901, S. 45.)

Papa, Ulisse. L'architetto Giulio Todeschini da Brescia (1524—1603). (Emporium, 1901, maggio.)

— L'architetto Giulio Todeschini da Brescia. Bergamo, Istituto italiano d'arti grafiche, 1901, in-16 fig., 20 p. e 1 tav.

Parma. La Cupola di San Giovanni. (Rassegna d'arte, I, 1901, Umschlag des Juniheftes, Nr. 6.)

Patricolo, Arch. Achille. Nuove indagini relative allo Studiolo di Isabella d'Este nel Palazzo ex-Ducale di Mantova. (Rassegna d'arte, I, 1901, S. 37.)

Pauls, E. Die Entsühnungen des Aachener Münsters in den Jahren 1428 und 1467. (Zeitschrift des Aachener Geschichtsvereins, 22. Bd.)

Payer von Thurn, Rudolph. Das St. Jörgen-Kirchlein bei Tösens. (Mittheilungen der k. k. Central-Commission, N. F., XXVII, 1901, S. 33.)

Pazaurek, Gust. E. Franz Anton Reichsgraf v. Sporck, e. Mäcen der Barockzeit, u. seine Lieblingsschöpfung Kukus. gr. Fol. 32 S. m. 30 Lichtdr.-Taf. Leipzig, K. W. Hiersemann, 1901. In Mappe M. 60.—.

Pelé, A. Notes historiques sur l'église de Saint-Symphorien de Tours; par l'abbé A. P., vicaire de Saint-Symphorien, membre de la Société archéologique de Touraine. In-8, 43 p. et 1 pl. Tours, imp. Deslis frères. 1900.

Pelicelli, Nestore. L'arte nella chiesa della Steccata in Parma. Parma, L. Battei, 1901, in-folio fig., 12 p.

Perkins, T. The Abbey Churches of Bath and Malmesbury, and the Church of Saint Laurence, Bradford-on-Avon. With 49 Illusts. (Cathedral Series.) Cr. 8vo, 128 p. G. Bell. 1/6.

— The Churches of Rouen. With 50 Illusts. chiefly from Photographs by the Author. (Handbooks to Continental Churches.) Cr. 8vo, 136 p. G. Bell. 2/6.

Pf. Die Kirche in Ambleben (Braunschweig). (Centralblatt der Bauverwaltung, XXI, 1901, S. 315.)

— Die Kirche in Kissenbrück (Braunschweig). (Centralblatt der Bauverwaltung, XXI, 1901, S. 357.)

Pfeifer, Hans. Die Felicitaskrypta des St. Ludgeri-Klosters in Helmstedt. (Die Denkmalpflege, III, 1901, S. 20.)

Piccirilli, Prof. P[ietro]. L'abbazia di S. Spirito di Sulmona e l'eremo di Pietro Celestino sul Monte Morrone. Lanciano, R. Carabba, 1901, in-folio, 38 p. e 6 tav. L. 8.—.

Piper, Otto. Die „Merovingerpfalz Walahstede". (Allgemeine Zeitung, München 1901, Beilage Nr. 210.)

— Soll die Hohkönigsburg neu aufgebaut werden? Eine krit. Studie. gr. 8°. 40 S. m. 3 Abbildgn. München, C. Haushalter. M. —.75.

Pisani, N. Bertoglio. La Chiesa di s. Maria nuova in Abbiategrasso. (Arte e Storia, anno XX, 1901, S. 36.)

Plancouard, Léon. Une église romane du Vexin. Monographie de l'église d'Arthies; par L. P., attaché aux travaux historiques du ministère de l'instruction publique, de la commission départementale de Seine-et-Oise, etc. In-8, 33 p. avec grav. Versailles, imp. Cerf. 1900. [Documents pour servir à l'étude de l'histoire du pays d'Arthies.]

Plesser. Das Schloss Waldreichs am Kamp. (Monatsblatt des Alterth.-Vereins zu Wien, 1900, 12.)

Poggi, Vittorio. L'atto di fondazione del monastero di S. Quintino di Spigno [4 maggio 991]. (Miscellanea di storia patria, 3a serie, t. VI [XXXVII della raccolta], Torino 1901.)

Poirier-Bealu. La Basilique de Notre-Dame de Mayenne. In-16, IV, 34 p. et 1 grav. Mayenne, imp. et lib. Poirier-Bealu. 1900.

Porte, La, de l'ange à Fribourg (Le Mückenthurm). (Fribourg artistique, 1901, No. 1, Janvier.)

Prestel, Architekt Dr. Jakob. Des Marcus Vitruvius Pollio Basilika zu

Fanum Fortunae. (= Zur Kunstgeschichte des Auslandes, Heft 4.) 8⁰. 57 S. mit 7 Taf. Strassburg, J. H. E. Heitz, 1901. M. 6.—.

Priess, F., und K. **Mohrmann.** Ueber Reste alter Holzbaukunst aus Hinterpommern und Bornholm. (Die Denkmalpflege, II, 1900, S. 127.)

Probst, Eugen. Die Burg Sargans und deren Wiederherstellung. (Die Denkmalpflege, III, 1901, S. 89.)

— Neues vom Schloss Sargans. (Anzeiger für schweizerische Altertumskunde, N. F., II, 1900, S. 232.)

Provana di Collegno, Saverio. Notizie e documenti di alcune Certose del Piemonte (pubblicate dal figlio Luigi). (Miscellanea di storia patria, 3a serie, t. VI [XXXVII della raccolta]. Torino 1901.)

Provasi, Pacifico. Jacopo Fusti Castriotti architetto militare di Urbino (1501—1562). Notizie inedite ed appunti. Urbino, Tip. della Cappella per M. Arduini, 1901.

Rahn, J. R. Das „Grosse Haus" in Schaffhausen. (Die Schweiz, red. v. K. Bührer, 5. Jahrg., 7. Heft, Schaffhauser Festnummer.)

— Mutmassliche Reste eines altchristlichen Oratoriums in der Kirche von Pfyn (Thurgau). (Anzeiger für schweizerische Altertumskunde, N. F., III, 1901, S. 36.)

— und H. **Zeller - Werdmüller.** Das Fraumünster in Zürich. II. Die Baubeschreibung des Fraumünsters. (= Mitteilungen der antiquarischen Gesellschaft [kantonale Gesellschaft für Geschichte und Altertumskunde] in Zürich. XXV. Bd. 2. Heft.) gr. 4⁰. (S. 37—68 mit Abbildgn. u. 9 Taf.) Zürich, Fäsi & Beer in Komm., 1901. M. 3.60.

(**Rak,** Th.) Die Wallfahrtskirche auf dem Sonntagberge. 8⁰. 29 S. mit 3 Abbildgn. Eigenthum und Verlag der Kirche, (1901). 20 h.

Rambaldi, Karl Graf von. Geschichte der Pfarrei Aufkirchen am Würmsee. Festschrift zum 400-jähr. Jubiläum der Pfarr- u. Wallfahrtskirche. Historisch und statistisch dargestellt unter Beihilfe des derzeit. Pfr. Jos. Jost. gr. 8⁰. VIII, 204 S. m. 2 Taf. Starnberg, 1900. München, H. Lukaschik. Geb. M. 2.—.

Ramírez de Helguera, Martín. El Real Monasterio de San Zoil, de la Muy Noble y Leal Ciudad de Carrión de los Condes, ante la historia y el arte, por D. M. R. de H., Abogado. Palencia. Impr. de Gutiérrez, Liter y Herrero. 1900. En 8⁰., 110 páginas y tres láminas. 1 y 1,25.

Redlich - Köln, Dr. Paul. Zwei Nachrichten zur Baugeschichte Halles. (Neue Mitteilungen aus dem Gebiet histor.-antiquar. Forschungen, XX, 1900, S. 444.)

Rees, W. Hopkyn. Chinese Architecture. (The Magazine of Art, 1901, S. 64.)

Richard, Jules-Marie. Deux documents relatifs au château de Laval (1542 et 1631). In-8, 19 p. avec grav. Laval, imprim. Lelièvre. 1901. [Extrait du Bulletin de la commission historique et archéologique de la Mayenne (1900).]

Richter, Prof. Dr. G. Die ersten Anfänge der Bau- und Kunstthätigkeit des Klosters Fulda. Zugleich 1. Tl. einer Kunstgeschichte des Klosters Fulda. (= 2. Veröffentlichung des Fuldaer Geschichts - Vereins.) gr. 4⁰. VII, 72 S. Fulda, (Fuldaer Actiendruckerei). M. 1.50.

Ristauro, Il, del campanile del Duomo di Spalato. (Bullettino di Archeologia e Storia Dalmata, XXIII, 12.)

Rivières, Le baron de. Inscriptions, sentences et devises, recueillies sur des portes d'églises et de maisons. (Bulletin monumental, 1901, S. 325.)

— Travaux récents à la cathédrale d'Albi; par M. le baron de R., archiviste de la Société archéologique du Midi. In-8, 7 p. Toulouse, imp. Chauvin et fils. 1901. [Extrait du Bulletin de la Société archéologique du Midi (nº 27).]

Robson, Philip A. The Cathedral Church of St. David's. A Short History and Description of the Fabric and Episcopal Buildings. With 50 Illusts. (Cathedral Series.) Cr. 8vo, XVI, 104 p. G. Bell. 1/6.

Rocchi, Enrico. Francesco di Giorgio Martini, architetto civile e militare. (Rivista di artiglieria e genio, 1900, vol. II.)

— Francesco di Giorgio Martini, architetto civile e militare. 8⁰. 35 p. con tre tavole. Roma, Voghera, 1900. [Estratto: Rivista di artiglieria e genio, 1900, vol. II.]

Rochemonteix, Ad. de. L'église de Lascelle (Cantal). (Bulletin monumental, 1901, S. 37.)

— L'Eglise de Lascelle (Cantal); par le vicomte Ad. de R. In-8, 10 p. et 1 grav. Caen, imprim. et libr. Delesques. 1901. [Extrait du Bulletin monumental.]

— Les Eglises romanes des arrondissements de Saint-Flour et de Murat (Cantal); par Ad. de R., membre correspondant du ministère de l'instruction publique, de la Société des antiquaires de France. In-8, 76 p. avec grav. et planches. Paris, Impr. nationale. 1900. [Extrait du Bulletin archéologique.]

Rodière, Roger. Notice historique et archéologique sur l'église de Dannes. In-8, 58 p. Boulogne-sur-Mer, imprim. Hamain. 1900. [Extrait des Mémoires de la Société académique de Boulogne-sur-Mer (t. 19).]

Röttscher. Baubericht, betreffend den Restaurationsbau der Marienkirche. (Mühlhäuser Geschichtsblätter, Zeitschrift des Mühlhäuser Altertumsvereins, 1. Jahrg., 1901, 3.—4. Heft.)

Rohde, H. Ausflüge in Belgien. Ostende und Antwerpen. (Wiener Bauindustrie-Zeitung, 1901, 20.)

Romstorfer, C. A. Die griechisch-orientalische Pfarrkirche in Reuseni. (Mittheilungen der k. k. Central-Commission, N. F., XXVII, 1901, S. 103.)

Ronne, Victor Le. Notice sur la chapelle Saint-Léonard de Vaumion. In-8⁰. 15 p. avec 1 grav. Versailles, impr. Cerf. 1900.

Rückwardt, Archit. Hofphotogr. Hermann. Architekturschatz. Eine Sammlung von Aufnahmen mustergilt. Bauwerke, Architekturtheile und Details von Meistern d. Baukunst aller Zeiten u. Länder. Nach eigenen Orig.-Aufnahmen hrsg. I. Serie. 5. Hft. gr. 4⁰. (30 Lichtdr.-Taf. m. 3 S. Text.) Leipzig, Baumgärtner, 1901. M. 6.—.

Ruete, H., und W. **Bollert.** Das Cistercienser Kloster Neuzelle in der Nieder-Lausitz. (Zeitschrift für Bauwesen, LI, 1901, S. 205.)

Rumor, Sebastiano. La cà d'oro o il palazzo degli Schio a Vicenza: (illustrazione). Vicenza, Stab. tip. S. Giuseppe, 1901, in-8, 28 p. e 3 tav.

Ruskin, John. Ausgewählte Werke in vollständiger Uebersetzung. Bd. 1: Die sieben Leuchter der Baukunst. Aus dem Englischen von Wilhelm Schoelermann. gr. 8⁰. IV, 423 S. mit 14 Taf. Leipzig, E. Diederichs. M. 6.—.

— Die Steine von Venedig. 2. Bd. Der Dogenpalast. Aus dem Werke: „The stones of Venice". Aus dem Englischen übersetzt und zusammengestellt von Jak. Feis. 8⁰. VIII, 135 S. mit 18 Taf. Strassburg, J. H. E. Heitz. Geb. M. 4.—.

— Hvad Venedigs stenar lära. Tankar om arkitekturens förfall. Alla vänner af ädel byggnadskonst tillägnade. Öfvers. fran engelskan of O. H. Dumrath. 8⁰, 194 S. Stockholm, Ferd. Heyl. 2 kr. 25 öre.

S. Holzkirchen in der Mark Brandenburg. (Die Denkmalpflege, III, 1901, S. 25.)

Sacken, Dr. Ed. Frhr. v. Katechismus der Baustile oder Lehre der architektonischen Stilarten von den ältesten Zeiten bis auf die Gegenwart. Nebst einer Erklärung der im Werke vorkommenden Kunstausdrücke. 14. Aufl. (= Weber's illustrirte Katechismen, Nr. 39.) 12⁰. VIII, 196 S. mit 103 in den Text gedruckten Abbildungen. Leipzig, J. J. Weber, 1901. Gebund. M. 2.—.

Saher, E. A. van. De westelijke gevel van de Groote-of St. Bavokerk te Haarlem. (Bulletin uitgegeven door den Nederlandschen Oudheidkundigen Bond, II, 1900—1901, S. 166.)

Sarre, Friedrich. Denkmäler persischer Baukunst. Geschichtliche Untersuchung u. Aufnahme muhammedan. Backsteinbauten in Vorderasien und Persien. Unter Mitwirkg. v. Reg.-Baumstr. Bruno Schulz u. Reg.-Bauführ. Geo Krecker. (In 5 Lfgn.) 1. Lfg. gr. Fol. (9 Lichtdr.- u. 4 farb. Taf. m. 4 S. Text.) Berlin, E. Wasmuth, 1901. In Mappe M. 45.—.

Savage, H. E. Jarrow Church and Monastery. (Archaeologia Aeliana, XXII, Part 1, S. 30.)

Savini, Francesco. Il duomo di Teramo: storia e descrizione corredate di documenti. Roma, tip. Forzani e C., 1900. 8⁰. 167 p., con diciannove tavole. [Inhalt: 1. Parte storica generale. 2. Particolari dell'interno e loro storia. 3. Mobili artistici e preziosi. 4. Edifizi annessi. 5. Parte descrittiva. 6. Parte artistica comparativa. 7. Appendice epigrafica. 8. Documenti.]

Scatassa, Ercole. Mastro Antonio Jacobi, detto il Genovese. (Giornale storico e letterario della Liguria, 1901, fasc. 2.)

Schäfer, Ober-Baur. Prof. Carl. Die Abtei Eberbach im Mittelalter. Baubeschreibung u. Baugeschichte, untersucht, aufgenommen und dargestellt. gr. 4°. 104 S. mit Abbildungen und 20 Taf. in gr. Fol. Berlin, E. Wasmuth. 1901. In Mappe M. 36.—.

— Die mustergiltigen Kirchenbauten d. Mittelalters in Deutschland. Geometrische und photograph. Aufnahmen nebst Beispielen der originalen Bemalg. Unter Mitwirkg. v. O. Stiehl, H. Hartung u. a. (Romanische und gothische Baukunst.) 7. u. 8. Lfg. gr. Fol. (23 Taf.) Berlin, E. Wasmuth, 1902. In Mappe M. 18.—.

Schickhardt, des grossherzogl. württembergischen Baumeisters Heinr., Handschriften und Handzeichnungen. Im Auftrag des württemberg. Geschichts- und Altertumsvereins unter Mitwirkg. v. Baudir. A. Euting u. Dr. Bertold Pfeiffer herausg. durch Dir. a. D. Dr. Wilh. Heyd. 1. Heft. gr. 8°. 55 S. mit Abbildgn. Stuttgart, W. Kohlhammer, 1901. M. 1.—.

Schmid, Prof. Dr. Max. Ein Aachener Patrizierhaus des XVIII. Jahrh. 44 Lichtdr.-Taf. nebst erläut. Texte. gr. Fol. 7 S. mit Abbildgn. Stuttgart, J. Hoffmann. In Mappe M. 40.—.

Schmidt, E. Die Paulskirche in Halberstadt, ein gefährdetes Baudenkmal. (Die Denkmalpflege, III, 1901, S. 9.)

— P[aul]. Die St. Trinitatiskirche zu Danzig nach Vergangenheit und Gegenwart beschrieben von P. S., Prediger zu St. Trinit. 8°. 118 S., 6 Ill. u. 7 Beil. Danzig, Ev. Ver.-Buchh. in Comm., 1901. M. 1.50.

Schmitt, Franz Jacob. Berchtesgaden und seine Fürstpropstei des regulirten Augustiner-Chorherren-Reichsstiftes z. Sanct-Peter u. Johannes dem Täufer. (Repertorium für Kunstwissenschaft, XXIII, 1901, S. 443.)

— Die Erzbischöfliche Metropolitan-Kirche Sanct Rupertus und Virgilius zu Salzburg in Romanischer Zeit. (Repertorium für Kunstwissenschaft, XXIV, 1901, S. 103.)

— Prof. Dr. J. C. Die Osterburg bei Bischofsheim vor der Rhön. [Aus: „Burgwart“.] gr. 4°. 8 S. m. Abbildgn. Berlin, Verlag für's deutsche Haus, 1901. M. —.50.

Schmitz, Wilhelm. Die Klostergebäude der Benediktiner-Abtei von St. Matthias bei Trier. (Zeitschrift für christliche Kunst, XIII, 1900, Sp. 353.)

Schneiderwirth, Hermann. Kloster Reifenstein auf dem Eichsfelde und Mühlhausen i. Th. (Mühlhäuser Geschichtsblätter. Zeitschrift des Mühlhäuser Altertumsvereins, 2. Jahrgang, 1901.)

— Das einstige Cisterzienserkloster Reifenstein auf dem Eichsfelde. Nach archival. Quellen u. einschläg. Werken. gr. 8°. 63 S. m. 1 Taf. Heiligenstadt, F. W. Cordier, 1902. M. 1.50.

Schnerich. Die Jesuiten- und Ursul-Kirche in Pressburg. (Der Kirchenschmuck, red. v. J. Graus, XXXII, 2.)

Schoener, R. Der Palast Boncompagni-Piombino in Rom. (Illustrierte Zeitung, Leipzig, 1901, 114. Bd., Nr. 3017.)

— Villa und Gallerie Borghese in Rom. (Illustrierte Zeitung, Leipzig 1901, Nr. 3019.)

Schreiterer u. **Below.** Die Burg Katz bei St. Goarshausen. (Die Denkmalpflege, II, 1900, S. 117.)

Schubring, Paul. Schloss- und Burgbauten der Hohenstaufen in Apulien. (= Die Baukunst, hrsg. von R. Borrmann und R. Graul, II. Serie, 5. Heft.) F°. 14 S. mit Abbildgn. u. 6 Taf. Berlin, W. Spemann, 1901. M. 4.—.

Schütz, Alexander. Italienische Architektur-Skizzen (Innenräume). Aufgenommen u. gezeichnet v. Sch. 8°. 47 S. u. 100 Bl. in Autogr. Berlin, E. Wasmuth. Geb. M. 8.50.

Schultz, Robert Weir, and Sidney Howard **Barnsley.** The Monastery of Saint Luke of Stiris, in Phocis, and the dependent Monastery of Saint Nicolas in the Fields, near Skrípou, in Boeotia. (British School at Athens. Byzantine architecture in Greece.) 4°, XII, 76 p, 60 pl. London, Macmillan & Co., 1901. 63/. [Inhalt: Preface. P. I. Introduction: 1. General. 2. St. Luke of Stiris — His Life — The Churches — Historical References to the Buildings. 3. Descriptions by Travellers. P. II. The Buildings: Their Constructive and Architectural Characteristics: 1. The Conventual Buildings. 2. The Churches. a. General. b. The Structural Schemes. c. The Arrangement of the Plans: The Great Church, The Small Church, The Galleries, The Point of Junction between the two Churches, The Routes of the Pilgrims to the Shrine of the Saint. d. The Exteriors of the two Churches. e. The Architectonic Decoration of the Interior of the Great Church: The Nar-

thex, The Incriptions beside the Main Doorway between the Narthex and the Church, The Wall Lining of the Interior of the Church, The Varieties of the Marbles, The Floor, The Iconostasis, Sockets in Wall, The Font, Closures to Gallery, Detached Fragments. f. The Crypt or Church of St. Barbara. g. The Interior of the Small Church. h. Internal Fittings and Furniture, Treasures, etc. P. III. The Iconography of the Great Church: a. General, The Technique of the Mosaics. b. The Mosaics of the Narthex. c. The Mosaics of the Interior of the Church: The Lower Stage under the Galleries at the West End of the Solea, The Western Arm of the Cross, The North and South Transept, North Philopation or Lower Transept, South Philopation or Lower Transept, The Parabemata, The Bema, The Solea or Great Square, The Four Great Arches, The Pendentives, The Spandrils under the Dome, The Dome, Summary. P. IV. The Monastery of St. Nicolas in the Fields, near Skripou, in Boeotia. Bibliography. General Index.]

Schulz. Einschürfungen an mittelalterlichen Kirchen und Profanbauten des 17. Jahrhunderts. (Die Denkmalpflege, III, 1901, S. 65.)

— Kloster Gnadenberg bei Altdorf in Mittel-Franken. (Deutsche Bauzeitung, XXXIV, 1900, S. 581.)

Schumacher, Fritz. Das Bauschaffen der Jetztzeit u. historische Überlieferung. 8⁰. 31 S. Leipzig, E. Diederichs, 1901. M. —.50.

— Farbige Architektur. (Der Kunstwart, hrsg. v. F. Avenarius, 14. Jahrg., 20. Heft.)

Scott, Leader. Filippo di Ser Brunellesco. (The Great Masters in Painting and Sculpture, edited by G. C. Williamson.) 8⁰. XVI, 158 S., 39 Pl. London, G. Bell & Sons, 1901. [Inhalt: List of Illustrations. Bibliography. 1. The Family of Brunellesco. 2. Youth and Education. 3. Brunelleschi as a Sculptor. 4. Filippo Learns from the Ancients. 5. Artist Life in Florence and Rome. 6. First Thoughts of the Great Dome. 7. The Dome Rises. 8. Brunelleschi as Master of Men. 9. Brunelleschi as City Architect. 10. Brunelleschi as Church-Builder. 11. Brunelleschi as a Palace-Builder. 12. Brunelleschi as a Military Engineer. 13. Death, and the Heritage he leeft to the World. Catalogue of Works. Appendix: Documents. Index.]

Seesselberg, Fr. Das Praemonstratenser-Kloster Delapais auf der Insel Cypern vom kirchen- und kunstgeschichtlichen Standpunkt erläutert. Inaug.-Diss. Gr. 4⁰. 85 S. mit Taf. u. Fig. Heidelberg, 1901.

Semper, Hans. Raffael als Architekt. (Allgemeine Zeitung, München 1901, Beilage Nr. 136 u. 137.)

Siber, Alphons. Bericht über das St. Helena - Kirchlein in Deutschnoven. (Mittheilungen der k. k. Central-Commission, N. F., XXVII, 1901, S. 42.)

— Die St. Vigilius-Kirche auf dem Friedhofe von Pinzolo im Rendenathale. (Mittheilungen der k. k. Central-Commission, N. F., XXVII, 1901, S. 45.)

Sigerus, Kust. Emil. Siebenbürgisch-sächsische Burgen u. Kirchenkastelle. 50 Bilder in Lichtdr. m. e. Vorwort u. erläut. Text. 2. Aufl. qu. Fol. 7 S. Hermannstadt, J. Drodtleff, 1901. In Mappe M. 7.50.

Simonetti, Alberto. Gli antichi monasteri. (Scritto visitando i ruderi del monastero di S. Angelo a Raparo in Lucania nelle vicinanze di S. Chirico Raparo.) (Arte e Storia, anno XIX, 1900, S. 110.)

Simson, Dr. Paul. Der Artushof in Danzig u. seine Brüderschaften, die Banken. gr. 8⁰. VIII, 338 S. m. Abbildgn. u. 13 Taf. Danzig, Th. Bertling. M. 5.—.

S. Michele bei Murano, eine venetianische Säulenbasilika. (Der Kirchenschmuck, red. v. J. Graus, XXXII, 6.)

Šmid. Die Pestkapelle z. hl. Sebastian in Weng bei Admont. (Der Kirchenschmuck, red. v. J. Graus, XXXII, 1.)

Smirich, G. Tempio di S. Donato in Zara. (Emporium, 1901, gennaio.)

Soil, Eugène. Les cathédrales d'Ely et de Ripon (Angleterre.) Notes de voyage, par E. S., juge au tribunal civil de Tournai. Bruxelles, Desclée, De Brouwer et Cie, 1896, Pet. in-4⁰, 32 p., gravv. et pll. hors texte. fr. 3.—. [Extrait du XXVIIe Bulletin de la Gilde de Saint-Thomas et Saint-Luc.]

Solimena, Giovanni. Duomo di Cosenza. (Giorno, 1900, 4 novembre.)

Sozzifanti, Alessandro. Pistoia: la

chiesa di S. Paolo. (Arte e Storia, anno XX, 1901, S. 9.)

Starzer. Der Passauerhof in Wien. (Monatsblatt des Alterth.-Vereines zu Wien, XVIII, 4.)

— Die ehemalige Kirche zu St. Dorothea in Wien. (Monatsblatt des Alterth.-Vereines zu Wien, XVIII, 2.)

Stiehl, Otto. Die Ansätze zu mittelalterlicher Backsteinbaukunst und ihre Beziehungen zu einander. Vortrag. (Offizieller Bericht über die Verhandlungen des kunsthistor. Kongresses in Lübeck 1900, S. 31.)

Strange, Edward F. The Cathedral Church of Worcester. A Description of the Fabric and a Brief History of the Episcopal See. With 53 Illusts. (Cathedral Series.) Cr. 8vo, 117 p. G. Bell. 1/6.

Streiter, Richard. Die Schlösser zu Schleissheim und Nymphenburg. (= Die Baukunst, hrsg. von R. Borrmann und R. Graul, II. Serie, 7. Heft.) F⁰. 18 S. mit Abbildgn. und 6 Taf. Berlin, W. Spemann, 1901. M. 4.—.

— Gothik oder Renaissance? (Allgemeine Zeitung, München 1901, Beilage Nr. 103—105.)

Stu gis, R. A Dictionary of Architecture and Building. Vol. I. II. 4to. Macmillan. à 25/.

Strzygowski, Josef. Die Sophienkirche in Salonik. Ein Denkmal, das für die Wissenschaft zu retten wäre. (Oriens Christianus. Römische Halbjahrhefte für die Kunde des christlichen Orients, 1. Jahrg., 1. Heft, 1901, S. 153.)

Suchet, J. M. La Cathédrale de Saint-Jean pendant la Révolution (1790 à 1800); par le chanoine S., vicaire général honoraire de Nîmes, membre de l'Académie de Besançon. In-8⁰, 55 p. Besançon, impr. Jacquin. 1900.

— Notice sur l'église Saint - François-Xavier; par M. le chanoine J. M. S. In-8, 37 p. et 2 grav. Besançon, impr. Jacquin. 1901. [Extrait de la Semaine religieuse (1900).]

Supino, I. B. La facciata della basilica di San Lorenzo in Firenze. (L'Arte, IV, 1901, S. 245.)

S. W. An old builders guide. (The Builder,' 1901, S. 191.)

Sweeting, Rev. W. D. The Cathedral Church of Ely. A History and Description of the Building, with a Short Account of the Former Monastery and of the See. With 47 Illusts. (Cathedral Series.) Cr. 8vo, 136 p. G. Bell. 1/6.

Sylos, Luigi. Una pagina della storia dell'architettura in Terra di Bari, Luigi Castelluci. (Puglia tecnica, 1901, fasc. 1.)

Takáts, Sándor. A budai Mária Magdolna-templom lerombolása. [Die Demolierung der Maria-Magdalena-Kirche zu Ofen, 1690.] (Archaeologiai Értesitő, XXI, Budapest 1901, S. 286.)

Tarsot, Louis, et Maurice **Charlot.** Le Château de Rambouillet; par L. T. et M. C., rédacteurs au ministère de l'instruction publique. In-16, 20 p. avec 3 grav. Paris, impr. Dumoulin et Cᵉ; libr. Laurens. 30 cent.

— — Les Châteaux de Saint-Germain, Marly, Saint-Cloud, Meudon, Vincennes; par L. T. et M. C., rédacteurs au ministère de l'instruction publique. In-16, 52 p. avec 11 gravures. Paris, impr. Dumoulin et Cᵉ; libr. Laurens. 60 cent.

Terrillon, Ferd. Recherches sur l'église primitive de Saint-Valérien. In-8, III, 76 p. et plan. Troyes, imp. des papeteries de Montbard.

Thiollier, Noël. L'Eglise de Chamalières-sur-Loire. In-4, 19 p. avec grav. Le Puy, imp. Marchessou. 1901.

— L'église de Sainte-Foy-Saint-Sulpice (Loire). (Bulletin monumental, 1901, S. 167.)

— L'Eglise de Sainte-Foy-Saint-Sulpice (Loire). In-8, 11 p. avec 2 fig. et 1 planche. Caen, impr. et libr. Delesques. 1901. [Extrait du Bulletin monumental.]

Tholin, Georges. Le Château de Lasserre; par G. T., archiviste départemental de Lot-et-Garonne. In-8, 45 p. et planches. Agen, Imp. agenaise. 1901.

Thurm, Der, der altstädtischen evangelischen Kirche in Thorn. (Centralblatt der Bauverwaltung, XXI, 1901, S. 217.)

Tornow. Ueber die Grundsätze für die Wiederherstellung von Baudenkmälern. Vortrag. (Correspondenzblatt des Gesammtvereins der deutschen Geschichts- u. Altertumsvereine, 48. Jahrg., Nr. 12.)

Triger, Robert. Le Château et la Ville de Beaumont - le - Vicomte pendant l'invasion anglaise (1417—1450); par

R. T., président de la Société historique et archéologique du Maine. In-8, 70 p. avec plan. Mamers, imprim. Fleury et Dangin. Le Mans, librairie de Saint-Denis. 1901. [Extrait de la Revue historique et archéologique du Maine (t. 49 et 50).]

— Le donjon et l'enceinte de Beaumont-le-Vicomte (Sarthe). (Bulletin monumental, 1901, S. 176.)

Triggs, H. Inigo, and Henry **Tanner.** Some Architectural Works of Inigo Jones. A Series of Measured Drawings, and other Illustrations, together with Descriptive Notes. A Biographical Sketch and List of his Authentic Works. Folio. Batsford. 30/.

Tristram, H. B. Durham Cathedral. (The english world, 1901, April, Nr. 4.)

Trost, J. Die Dornburg u. deren Umgebung. Neu bearb. v. H. Grimm. 8⁰. 45 S. m. Fig. u. 1 Karte. Wiesbaden, R. Bechtold & Co., 1901. M. —.40.

Ulbrich, Anton. Die Wallfahrtskirche in Heiligelinde. Einleitung und erster Teil. Inaug.-Diss. 8⁰, 58 S. mit 3 Abbildgn. Königsberg i. Pr., 1901.

— Die Wallfahrtskirche in Heiligelinde. Ein Beitrag zur Kunstgeschichte des XVII. u. XVIII. Jahrhunderts in Ostpreussen. (= Studien zur deutschen Kunstgeschichte, 29. Heft.) gr. 8⁰, III, 95 S. m. 6 Lichtdrucktafeln. Strassburg, J. H. E. Heitz, 1901. M. 7.—. [Inhalt: Einleitung. I. Beschreibung u. kritische Würdigung der jetzigen Kirche. 1. Der Grundriss u. die innere architektonische Gestaltung. 2. Der äussere Aufbau. 3. Beschreibung des Umganges. 4. Der Stil der Wallfahrtskirche. 5. Vergleichung der Wallfahrtskirche in Heiligelinde mit der Jesuitenkirche „Il Gesù" in Rom. II. Baugeschichte u. Besprechung der plastischen Arbeiten u. der Malereien. 1. Baugeschichte der Kirche. 2. Baugeschichte des Umganges.]

Ungewitter, G. Lehrbuch der gotischen Konstruktionen. 4. Aufl. Neu bearb. v. Prof. K. Mohrmann. Mit üb. 1500 Abbildgn. im Text u. auf eingeh. Taf. 3. u. 4. Lfg. Lex. 8⁰. (1. Bd. XIV u. S. 161—330.) Leipzig, Ch. H. Tauchnitz, 1901. à M. 3.—.

Urban, M. Zur Geschichte der Burg und Stadt Theusing. (Mittheilungen des Vereins für Geschichte der Deutschen in Böhmen, 40, 1.)

Vaulting, The, of the Crypt of Glasgow Cathedral. (The Builder, 1901, S. 223.)

Vincenzo, Giovanni. Alcuni ricordi storici e artistici di s. Lucia de Plano Milatii oggi del Mela. (Atti della r. accademia di scienze, lettere e belle arti di Palermo, serie III, vol. V, anno 1899, Palermo 1900.)

Vincent, H. L'église Saint-Marie latine la petite. (Revue biblique internationale, 1901, S. 100.)

Vlaminck, Alph. de. L'église collégiale Notre-Dame à Termonde et son ancien obituaire. Tome 1er. Termonde, Aug. de Schepper-Philips, 1898-1900. In-8⁰, 341 p. et pll. hors texte. fr. 10.—. [Publications extraordinaires du Cercle archéologique de la ville et de l'ancien pays de Termonde, nº VIII.]

Vochieri, Andrea. Alcuni monumenti pugliesi. (Minerva, Roma 1900, Nr. 4—6.)

Vom alten Baurecht. (Deutsche Bauzeitung, XXXV, 1901, S. 408.)

Waal, A. de. Die Coemeterial-Basiliken Roms um die Wende des VIII. Jahrhunderts nach dem Liber Pontificalis. (Römische Quartalschrift, XIV, 1901, S. 301.)

Wall Decorations, Italian, of the Fifteenth and Sixteenth Centuries. A Handbook to the Models Illustrating Interiors of Italian Buildings in the Victoria and Albert Museum, South Kensington. Cr. 8vo, 126 p. London, Chapman & Hall. 3/.

Wallé, Paul. Eduard Knoblauch. (Centralblatt der Bauverwaltung, XXI, 1901, S. 469.)

— Schlüter's Wirken in St. Petersburg. (Deutsche Bauzeitung, XXXIV, 1900, S. 588.)

— Schlüters Wirken in Petersburg. (Centralblatt der Bauverwaltung, XXI, 1901, S. 126, 141 u. 156.)

— Schlüters Wirken in Petersburg. Ergebnisse e. Studienreise. Mit 9 Abbildgn. u. e. Anh. meist unbekannter Briefe u. Berichte. [Erweit. Sonderdr. aus: „Centralbl. d. Bauverwltg."] gr. 8⁰. 28 S. Berlin, W. Ernst & Sohn, 1901. M. 1.—.

Webb, E. A. A Guide to the Ancient Parish Church of St. Nicholas, Chis-

lehurst. With a Short Account of the Church of the Annunciation, the Church of St. John the Baptist, and Christ Church. With Illusts. Cr. 8vo, 104 p. G. Allen. 1/6.

Weber, G. Basilika und Baptisterium in Gül-bagtsché (bei Vurla). (Byzantinische Zeitschrift, X, 1901, S. 568.)

Weinhold, E. Zur Geschichte des alten Chemnitzer Rathauses. (Mittheilungen des Vereins für Chemnitzer Geschichte, 11. Jahrbuch für 1900—1901.)

Wenz, Dr. Paul. Die Kuppel des Domes Santa Maria del Fiore zu Florenz. Ein Beitrag zur Kenntnis des Lebens u. der Werke des Baumeisters Filippo Brunelleschi. gr. 8⁰. 72 S. Berlin, E. Ebering, 1901. M. 2.—.

Wicke, Wilhelm. Architektonische Bilderbogen. Unter Mitwirkg. bewährter Fachmänner hrsg. v. W. W. 6. Ergänzungsheft. Fol. (10 Lichtdr.-Taf.) Gr. Lichterfelde, W. Wicke, 1901. M. 2.—.

Wiegand. Die älteste Marienkirche Roms. (Pastor bonus, hrsg. von P. Einig, XIII, 8.)

Willis, Robert. The Architectural History of the University of Cambridge and of the Colleges of Cambridge and Eton. Edit. with Large Additions and a Continuation to the Present Time, by John Willis Clark. 4 vols. Roy. 8vo. Camb. Univ. Press.

Wimmer. Bericht über den historischen Wert des Stadtthurmes in Enns und über die Nothwendigkeit seiner Erhaltung und Restaurierung. (Christliche Kunstblätter, Linz, XLII, 4.)

Wist, J. Ueber die Stadtpfarrkirche in Cili (Restaurirungsarbeiten). (Mittheilungen der k. k. Central-Commission, N. F., XXVII, 1901, S. 12.)

Wöz, Alois. Das Kirchlein S. Valentino in Agro bei Vezzano in Südtyrol. (Mittheilungen der k. k. Central-Commission, N. F., XXVII, 1901, S. 64.)

Wolff, Fr. Michelozzo di Bartolommeo. Inaugural-Diss. 8⁰, 81 S. Breslau.

World's Cathedrals, The. Reproduced to Accurate Scale. 8vo, tied. T. Thatcher (Bristol). 6 d.

Z. Entdeckung einer karolingischen Krypta in Zürich. (Christliches Kunstblatt, hrsg. von J. Merz und M. Zucker, 1901, S. 81.)

Zák, A. Das Chorherrenstift Pernegg. (Schluss.) (Blätter des Vereins für Landeskunde von Niederösterreich, XXXV, 7—9.)

Zum Aachener Münster. 1. Karl der Grosse hatte das Münster in Aachen nicht als seine Begräbnisstätte gebaut. 2. Restaurierung des Marmorthrones im Aachener Münster. (Christliches Kunstblatt, hrsg. von J. Merz und M. Zucker, 1901, S. 73.)

Sculptur.

Aldrovandi, Lu. Di una sepoltura della famiglia Aldrovandi nella basilica di s. Stefano in Bologna: nota storico-artistica. Bologna, tip. Zanichelli, 1900. 8⁰ fig. 12 p.

Alvin, Fréd. Les anciens serments d'arbalétriers et d'archers de Bruxelles, leurs sceaux, leurs médailles et leurs jetons; jetons de Jean de Sweert, roi de l'arbalète et d'Antoine Thonis, roi de l'arc, l'un et l'autre magistrats communaux. (Revue belge de numismatique, 1901, S. 24.)

— Les anciens serments d'arbalétriers et d'archers de Bruxelles; leurs sceaux, leurs médailles et leurs jetons; jetons de Jean de Sweert, roi de l'arbalète, et d'Antoine Thonys, roi de l'arc, l'un et l'autre magistrats communaux, par F. A., conservateur adjoint à la bibliothèque royale. Bruxelles, J. Goemaere, 1901. In-8⁰, 25 p., figg. et une pl. hors texte. fr. 1.50. [Extrait de la Revue belge de numismatique, 1901.]

Ambrosoli, Solone. Di un medaglista ignoto del secolo XVI. (Rassegna d'arte, I, 1901, S. 18.)

— Di un medaglista ignoto del secolo XVI. (Rivista italiana di numismatica, XIV, 1901, S. 111.)

— Di un medaglista ignoto del secolo XVI. Milano, L. F. Cogliati, 1901, in-8 fig., 5 p. [Dalla Rivista Italiana di Numismatica.]

Ankert, H. Der steinerne Ritter am Leitmeritzer Friedhofe. (Mittheilungen des Vereins für Geschichte der Deutschen in Böhmen, 40, 1.)

Aumerie, P. J. D'. Les pierres sépulcrales de l'abbaye de Ghislenghien, par P. J. D'A., membre de la Société historique, archéologique et littéraire

de Tournai. s. l. (Anserœul, chez l'auteur), 1901. In-8⁰, 66, VIII p., figg., gravv. et port. [Cet ouvrage a été tiré à 100 exemplaires sur papier de Hollande, numérotés et signés par l'auteur. — Hors commerce.]

Balletti, A. Alfonso Ruspagiari, medaglista del secolo XVII. (Rassegna d'arte, I, 1901, S. 107.)

Bassermann-Jordan, Dr. Ernst. Dominicus Auliczek, sein Leben und seine Kunst, auf Grund der einschlägigen Litteratur dargestellt. (Monatsberichte über Kunstwissenschaft und Kunsthandel, hrsg. v. H. Helbing, I, 1901, S. 257.)

Beccadelli, Lodovico. Tre lettere inedite a Michelangelo Buonarroti pubblicate a cura di Adolfo Vital ed alcune notizie intorno ai carteggi Beccadelli della Palatina di Parma. Conegliano, tip. G. Nardi, 1901, in-8, 16 p.

Beck. Schwäbische Biographien. 23. Joseph Salwirk, Graveur u. Medailleur (1762—1820). (Diöcesanarchiv von Schwaben, XVIII, 1900, S. 140.)

— Schwäbische Biographien. 30. Joh. Christoph Schaupp, Medailleur von Biberach (1685—1717). (Diöcesanarchiv von Schwaben, XIX, 1901, S. 9.)

Behncke, W. Albert von Soest, ein Kunsthandwerker des XVI. Jahrhunderts in Lüneburg. (= Studien zur deutschen Kunstgeschichte, 28. Heft.) gr. 8⁰, VII, 112 S. mit 33 Abbildgn. im Text u. 10 Lichtdr.-Taf. Strassburg, J. H. E. Heitz, 1901. M. 8.—. [Inhalt: 1. Einleitendes und Biographisches. 2. Die Holzschnitzereien. 3. Bezeichnete Epitaphien. 4. Papierreliefs. 5. Unbezeichnete Epitaphien. 6. Andere und dem Meister nahestehende Arbeiten. 7. Schlussbemerkungen. 8. Verzeichnis der Werke nach Orten. 9. Anhang.]

Beierlein, J. P. Die Medaillen und Münzen des Gesammthauses Wittelsbach. Auf Grund e. Mscr. von J. P. Beierlein bearb. u. hrsg. vom k. Conservatorium des Münzkabinets. I. Bd.: Bayerische Linie. II. Tl.: Von der Regierung Karl Albert VII. bis zur Gegenwart. Mit 7 Taf. in Kupferdr., e. Doppeltaf. in Zinkogr. und vielen Zeichngn. im Texte. gr. 4⁰. XXXIX u. S. 271—540. München, G. Franz' Verl. in Komm., 1901. M. 20.—.

Beltrami, Luca. Vicende della tomba di S. Pietro Martire in Milano. (Emporium, 1901, marzo.)

Bénédite, Léonce. Les Sculpteurs français contemporains. Recueil de cent quatre œuvres choisies, précédé d'une introduction; par L. B., conservateur du Musée national du Luxembourg. In-fol., XVI p. et 34 planches. Corbeil, imprim. Crété. Paris, libr. Laurens. [Tirage à 500 exemplaires, numérotés. Bibliothèque des peintres et des décorateurs.]

Berti, Ugo. Un intagliatore bolognese del secolo XVI. (L'Arte, IV, 1901, Arte decorativa, S. 21.)

Bode, Wilhelm. Denkmäler der Renaissance-Sculptur Toscanas. Unter Leitung von W. Bode herausgegeben von Friedrich Bruckmann. Lieferung LXXV — LXXIX. No. 361 — 366 b: Benedetto da Majano; No. 367 a bis 378: Matteo Civitale; No. 379—385: Mino da Fiesole.

— Die bemalte Thonbüste eines lachenden Kindes im Buckingham Palace und Meister Konrad Meit. (Jahrbuch der K. Preuss. Kunstsammlungen, XXII, 1901, S. IV.)

— Die Madonnendarstellung bei den Florentiner Marmorbildern und Andrea della Robbia. (Das Museum, VI. Jahrg., S. 17.)

— Die Madonnendarstellung bei Verrocchio und den Bildhauern der Hochrenaissance. (Das Museum, VI. Jahrg., S. 25.)

— Eine Apollostatuette Michelangelos im Berliner Museum. (Jahrbuch der K. Preuss. Kunstsammlungen, XXII, 1901, S. 88.)

Bonavenia, G. Figura orante con epitaffio della fanciulla Veneriosa nel Cimitero di s. Ermete. (Nuovo Bullettino di Archeologia cristiana, VII, 1901, S. 27.)

Bordeaux, Paul. Médailles Franco-Gantoises de l'ère républicaine et de l'empire. (Revue Belge de Numismatique, 1901, S. 437.)

— Médailles franco - gantoises de l'ère républicaine et de l'Empire, par P. B., membre honoraire de la Société royale belge de numismatique. Bruxelles, J. Goemaere, 1901. In-8⁰, 28 p., figg. et 1 pl. hors texte. fr. 1.—. [Extrait de la Revue belge de numismatique, année 1901.]

Bouillet, L'abbé. La Fabrication industrielle des retables en albâtre

(XIVe—XVe siècles). (Bulletin monumental, 1901, S. 45.)

— La Fabrication industrielle des rétables en albâtre (XIVe—XVe siècles); par l'abbé A. B., membre de la Société française d'archéologie. In-8, 20 p. et grav. Caen, impr. et libr. Delesques. 1901. [Extrait du Bulletin monumental.]

Bourgoing, H. Iconographie d'une médaille. Le Maréchal de camp Teissèdre, comte de Fleury. In-16, 14 p. Nîmes, imp. Ducros cousins. 1900. [Histoire locale. Région des Cévennes.]

Brunelli, Enrico. Appunti sulla storia dell' arte in Sardegna: Gli amboni del duomo di Cagliari. (L'Arte, anno IV, 1901, S. 59.)

Buhlers. Die neun guten Helden. (Die Denkmalpflege, III, 1901, S. 86.)

Bulić, F. L'arca d. reliqui di S. Dojmo vescovo e martire nel Duomo di Spalato. (Bulletino di Archeologia e Storia Dalmata, XXIII, 10—11.)

— Sarcofago di Primus, vesc., nipote di Domnione martire. (Bullettino di Archeologia e Storia Dalmata, XXIII, 12.)

Buscaglia, D. Opere Robbiane poco note in Liguria. (Arte e Storia, anno XIX, 1900, S. 123.)

Carocci, Guido. I pulpiti del medio evo e del rinasicmento in Toscana. (Arte italiana decorativa e industriale, 1901, S. 7, 16, 25.)

Castellani, Giuseppe. La zecca di Fano. Milano, L. F. Cogliati, 1901, in-8, 203 p. e 2 tav. [Dalla Rivista Italiana di Numismatica.]

Catalogue général de médailles françaises. Henri IV–Louis XIII (1589–1610–1643). Petit in-8, 82 p. Mâcon, imp. Protat frères. Paris, Cabinet de numismatique, 2, rue Louvois. fr. 1.—.

— général de médailles françaises. (Supplément. 6e fascicule.) In-8, p. 89 à 128. Mâcon, imp. Protat frères. Paris, Cabinet de numismatique, 2, rue Louvois. fr. 1.—.

— général de médailles françaises. (Supplément.) 7e fascicule. In-8, p. 130 à 160. Mâcon, imp. Protat frères. Paris, Cabinet de numismatique, 2, rue Louvois. fr. 1.—.

Chautard, Jules. Jetons et Médailles des princes ecclésiastiques de la maison de Bourbon-Vendôme; par M. J. C., membre titulaire de la Société française de numismatique. In-8, 32 p. Vendôme, imprim. Empaytaz. 1901. [Extrait du Bulletin de la Société archéologique, scientifique et littéraire du Vendômois. — Numismatique vendômoise.]

Cochon, J. L'Art du cuir doré et le devant d'autel de la chapelle de Chaumont. Petit in-8, 31 p. et 3 planches. Mâcon, imp. Protat frères. 1901.

Colarieti-Tosti, P. G. Thorwaldsen Bertel a Rieti. (Arte e Storia, anno XX, 1901, S. 5.)

Compendio di storia delle belle arti. Parte II: la scultura. Milano, soc. editr. Sonzogno, 1901, in-16, 61 p. L. —.15. [Biblioteca del popolo, N. 295.]

Coninckx, H. Les sculptures de la salle du „Vierschaar" à l'ancienne maison échevinale de Malines. (Bulletin du Cercle archéol. de Malines, 1900, S. 33.)

Corte-Cailler, Gaetano La. Ciborio della Certosa di S. Stefano del Bosco in Calabria. (Rivista Abruzzese, 1900, novembre.)

Costantini, C. A proposito dell' orefice scultore Pietro Vanini di Ascoli. (Arte e Storia, anno XX, 1901, S. 79.)

Daun, Berthold. Eine Marienstatue Stefan Godl's. (Zeitschrift für bildende Kunst, N. F., XII, S. 283.)

— Ueber eine unbeachtete Bronzearbeit Stephan Godls [die in S. Sebald an einem Pfeiler rechts vom Hochaltar befindliche Erzmadonna]. Vortrag. (Sitzungsbericht der Berliner Kunstgeschichtlichen Gesellschaft, I, 1901, S. 1.)

Davin, Paul Marie. Notre-Dame-de-Grâce. Etude sur la statue antique et miraculeuse de la Très Sainte Vierge vénérée dans l'église Sainte-Marie-Madeleine, à Aix-en-Provence; par P. M. D., prêtre du diocèse d'Aix. In-16, 266 p. et grav. Aix, imp. Makaire. 1901. fr. 2.50. [Collection diocésaine „la Sainte Eglise d'Aix et Arles".]

Deininger, Joh. Restaurirungsarbeiten an den Erzstatuen am Grabmale Kaiser Maxmilians I in der Hofkirche zu Innsbruck. (Mittheilungen der k. k. Central-Commission, N. F., XXVII, 1901, S. 41.)

Dilke, Lady. Les Coustou. Les chevaux de Marly et le tombeau du Dauphin. (Gazette des beaux-arts, 3e période, t. 25, 1901, S. 203.)

Doebner, Archivdirektor Dr. R. Des Bildschnitzers und Malers Hans Brüggemann Geburtsort. (Repertorium für Kunstwissenschaft, XXIV, 1901, S. 124.)

Domanig, Dr. Carl. Peter Flötner als Medailleur. (Numismatische Zeitschrift, XXXII, 1901, S. 257.)

Dreibach. Die Darstellung des Erlösungswerkes Christi an den Exsternsteinen. (Die kirchliche Kunst, 1901, 4.)

Eber, Ladislaus. Ueber einige Denkmäler der italienischen Renaissance-Plastik in Ungarn. Vortrag. (Offizieller Bericht über die Verhandlungen des Kunsthistor. Kongresses in Lübeck 1900, S. 91.)

Endres, J. A. Die Reiterfiguren der Regensburger Domfaçade im Lichte mittelalterlicher Kirchenpolitik. (Zeitschrift für christliche Kunst, XIII, 1900, Sp. 363.)

Erbstein, J. Die Denkmünze auf Hermann Rüdiger, Königl. Maj. in Grosspolen Münzherr. (Münz- und Medaillen-Freund, III, 1901, Sp. 233.)

— Die Medaille mit den Bildnissen der Herzöge Albrecht V. und Ferdinand von Bayern von 1576. (Münz- und Medaillen-Freund, III, 1901, Sp. 193.)

Fabriczy, C. v. Die Kanzel im Refectorium der Certosa von Pavia. (Repertorium für Kunstwissenschaft, XXIII, 1900, S. 498.)

— Die Sculpturfragmente der Villa Antona-Traversi zu Desio. (Repertorium für Kunstwissenschaft, XXIII, 1900, S. 498.)

— Ein Madonnenrelief in S. Maria Mater Domini zu Venedig. (Repertorium für Kunstwissenschaft, XXIV, 1901, S. 157.)

— Ein neuaufgefundenes Werk Nino Pisano's. (Repertorium für Kunstwissenschaft, XXIV, 1901, S. 157.)

— Giovanni Dalmata. Neues zum Leben und Werke des Meisters. (Jahrbuch der K. Preuss. Kunstsammlungen, XXII, 1901, S. 224.)

— La statua di Sant'Andrea all'ingresso della sagrestia di San Pietro. (L'Arte, anno IV, 1901, S. 67.)

— Tre sculture di Francesco di Simone fiesolano. (L'Arte, anno IV, 1901, S. 58.)

— Ueber den Erzgiesser Adriano Fiorentino. (Sitzungsbericht VII, 1901, der Berliner Kunstgeschichtlichen Gesellschaft.)

Farinelli, A. Michelangelo poeta. (Raccolta di studî critici, dedicata ad Alessandro D'Ancona, festeggiandosi il XL anniversario del suo insegnamento. Firenze, 1901.)

Ferrari, G. Il fonte battesimale del Battistero di Reggio Emilia. (L'Arte, anno IV, 1901, S. 198.)

Ferri, Pasquale Nerino. Di un disegno inedito attribuito a Michelangelo. (Arte e Storia, anno XX, 1901, S. 98.)

Filangieri di Candida, A. L'Altare maggiore angioino della chiesa di Santa Chiara di Napoli. (L'Arte, IV, 1901, S. 295.)

— Restauro al portale della chiesa dell'antico cenobio di San Lorenzo in Aversa. (L'Arte, IV, 1901, S. 295.)

Fleres, Ugo, P. **Molmenti** e U. **Ojetti.** Scultura e pittura. (Cap. 5 in: Il secolo XIX nella vita e nella cultura dei popoli, fasc. 39, Milano, Francesco Vallardi, 1900.)

Franck, Karl. Eine fränkische Bildhauerschule vor dem Eindringen der Gotik. (Zeitschrift für bildende Kunst, N. F., XII, 1901, S. 259.)

— Eine fränkische Bildhauerschule vor dem Eindringen der gotischen Kunst. 1. Die romanischen Skulpturen der Stiftskirche zu Oehringen: Oehringer Stiftsgeschichte, Die Oehringer Tumben, Peter und Paul in Oehringen. 2. Die romanischen Skulpturen des Bamberger Doms: Anlage der Bamberger Portale, Entwicklung der Portalanlagen, Anlage der Chorschranken. (Christliches Kunstblatt, hrsg. von J. Merz und M. Zucker, 1901, S. 87 u. 97.)

Fraschetti, Stanislao. Mausoleo di Roberto d'Angiò [nella chiesa di S. Chiara in Napoli eseguito dai fratelli Pacio e Giovanni marmorari da Firenze]. (Rivista d'Italia, 1900, ottobre.)

Fovrier de Bacourt, E. Epitaphes et Monuments funèbres inédits de la cathédrale et d'autres églises de l'ancien diocèse de Toul; par le comte F. de B. No 4. In-8, p. 127 à 163 et 7 planches. Bar-le-Duc, impr.-édit. Contant-Laguerre.

Friedensburg, F., u. H. **Seger.** Schlesiens Münzen u. Medaillen der neueren Zeit. Imp. 4 °. VII, 104 S. mit Abbildgn. u. 50 Taf. Breslau, 1901, (E. Trewendt). M. 30.—.

Gensel, Walther. François Rude und Jean-Baptiste Carpeaux. (Das Museum, VI. Jahrg., S. 13.)

Germain, A. L'art chrétien: L'interprétation de la piété par les arts plastiques. (Annales de Philosophie chrétienne, 1901, Janvier.)

Godet, Alfr. Chaine et médailles d'or de la famille de Maroal. (Musée Neuchâtelois. Recueil d'histoire nationale et d'archéologie, XXXVIIme année, 1900, décembre.)

Grabsteine, Die, der Stadtpfarrkirche zu Linz. (Monatsblatt des Alterth.-Vereines zu Wien, XVIII, 3.)

Graeven, Hans. Die Madonna zwischen Zacharias und Johannes. [Elfenbeinrelief im South-Kensington Museum.] (Byzantinische Zeitschrift, X, 1901, S. 1.)

— Ein Christustypus in Buddhafiguren. (Oriens Christianus. Römische Halbjahrhefte für die Kunde des christlichen Orients, 1. Jahrg., 1. Heft, S. 159.)

Grassi, G. B. I rilievi marmorei del Purgatorio dantesco: noterelle artistiche lette nella R. Università di Napoli. Palermo, tip. A. Giannitrapani, 1901, in-8, 31 p.

Grimm, Herman. Leben Michelangelo's. 2 Bde. 10. Aufl. gr. 8⁰. VI, 468 u. 504 S. Stuttgart, W. Spemann, 1901. M. 12.—.

Grundmann, Dr. Richard. Eine Holzstatue des hl. Georg im Germanischen Museum. (Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums, 1900, S. 185.)

Habich, Dr. Georg. Studien zu Antonio und Alessandro Abondio. (Monatsberichte über Kunstwissenschaft u. Kunsthandel, hrsg. von H. Helbing, I, 1901, S. 401.)

Hager, Georg. Die Weihnachtskrippe. Ein Beitrag zur Volkskunde und Kunstgeschichte aus dem Bayerischen Nationalmuseum. Von Dr. G. H., Kgl. Konservator am bayer. Nationalmuseum zu München. 4⁰. II, 148 S. mit 8 Taf. u. 45 Abbildgn. im Text. München, Gesellschaft für christliche Kunst, 1901. M. 7.—. [Inhalt: Einleitung. 1. Zur Geschichte der Krippe. 2. Die Schmederer'sche Krippensammlung des Bayer. Nationalmuseums. 3. Tiroler Krippen. 4. Altbayerische Krippen: Münchener Krippen, Tölzer Krippen. 5. Die Krippen im übrigen Deutschland und Oesterreich. 6. Italienische Krippen: Rom, Neapel, Sicilien. 7. Die Krippe und das Volksgemüth.]

Halm, Dr. Philipp M. Bildstöcke in Oberbayern. (Die Denkmalpflege, III, 1901, S. 75.)

Hamal-Mouton. Une médaille honorifique de la principauté de Liége retrouvée. (Revue Belge de Numismatique, 1901, S. 429.)

Handel-Mazzetti, V. Freih. v. Der Grabstein des Gregor Rathalminger † 1428. (Jahrbuch d. k. k. herald. Gesellschaft „Adler" 1900, S. 47.)

Haverkorn van Rijsewijk, P. Bijschrift bij de afbeelding van het Praalgraf in O. L. Vrouwe-Munsterkerk te Roermond. (Bulletin uitgegeven door den Nederlandschen Oudheidkundigen Bond, II, 1900—1901, S. 95.)

— De oudste beeldhouwwerken in Noord-Nederland. (Bulletin uitgegeven door den Nederlandschen Oudheidkundigen Bond, II, 1900—1901, S. 204.)

— Het Heilig Graf in de Domkerk te Utrecht. (Bulletin uitgegeven door den Nederlandschen Oudheidkundigen Bond, II, 1900—1901, S. 39.)

H. B. Benvenuto Cellini's Medaillen in der Sammlung Goethe's. (Blätter für Münzfreunde, 1900, Nr. 12, S. 155.)

Henking, Dr. Die Madonna am St. Johannesturm zu Schaffhausen. (Anzeiger für schweizerische Altertumskunde, N. F., II, 1900, S. 204.)

Hirsch, Bildh. Hans. Kirchliche figurale Sculpturen. Einzelne Statuen, Gruppenbilder, Reliefs u. s. w. mit Darstellgn. aus dem Leben Christi, der Mutter Gottes u. der Heiligen, sowie bibl. Scenen u. Einzelfiguren. hoch 4⁰. 40 Lichtdr.-Taf. m. IV S. Text. Berlin, B. Hessling. In Mappe M. 24.—.

Historique du monument de François Quesnay. Livre d'or. (1900.) In-8, 118 p. et grav. Versailles, imp. Aubert. 1900.

Hoppeler, Dr. R. Bruder Baltasar, O. Pr., Bischof von Troja, weiht als Generalvikar des Bischofs Hugo von Constanz einen Altar auf der Veste Breitenlandenberg. 1508. Oktober 10. (Anzeiger für schweizerische Altertumskunde, N. F., III, 1901, S. 80.)

Joseph, D. Andreas Schlüter als Bildhauer, eine Betrachtung zum Kron-

jubiläum Preussens. (Internationale Revue für Kunst, III, 1901, Sp. 21.)

Justi, Ludwig. Vischerstudien. (Repertorium für Kunstwissenschaft, XXIV, S. 36.)

Kaufmann, Karl M. Die vaticanischen Grotten. (Der Katholik, hrsg. v. J. M. Raich, 81. Jahrg., 1901, September—Oktober.)

Knab, Karl. Eine Medaille auf den Geraer Superintendenten Johann Avenarius. (Münz- und Medaillen-Freund, III, 1901, Sp. 202.)

Kohte, J. Die Sängerbühnen des Domes in Florenz. (Centralblatt der Bauverwaltung, XXI, 1901, S. 161.)

Krausz, Sámuel, és **Gohl** Ödön. Krisztus érmek. I. [Christus - Medaillen.] (Archaeologiai értesitő, XXI, Budapest 1901, S. 97 u. 235.)

Krumbholtz, R. Ein Werk Giovanni Pisanos. [Weihwasserbecken im nördlichen Querschiffe des Domes in Pisa.] (Centralblatt der Bauverwaltung, XXI, 1901, S. 368.)

Küsthardt, Friedrich. Die neun guten Helden. (Die Denkmalpflege, III, 1901, S. 57.)

Laloire, Edouard. Médailles historiques de Belgique (année 1900), publiées par E. L., archiviste aux archives générales du royaume. Bruxelles, J. Goemaere, 1901. In-8⁰, 16 p. et 3 pll. hors texte. fr. 2.—.

Lehmann, H. Der Meister des Schnitzaltars von Brione-Verzaska. (Anzeiger für schweizerische Altertumskunde, N. F., II, 1900, S. 266.)

Leprieur, Paul. La Sculpture en Champagne. In-8, 10 p. avec fig. Angers, imprim. Burdin et Ce. Paris, librairie Leroux. 1901. [Extrait de la Revue archéologique.]

Lowrie, Walter. A Jonah Monument in the New York Metropolitan Museum. (American Journal of Archaeology, 2d series, V, 1901, S. 51.)

Lynam, Charles. Some Pre - Norman Crosses in Derbyshire. (The Journal of the British Archaeological Association, N. S., Vol. VI, Part 4, 1900, S. 305.)

Mackowsky, Hans. Verrocchio. (= Künstler - Monographien. In Verbindung mit Andern hrsg. von H. Knackfuss, LII.) Lex. 8⁰, 102 S. mit 80 Abbildgn. nach Gemälden, Zeichngn. u. Skulpturen. Bielefeld und Leipzig, Velhagen & Klasing, 1901. M. 3.—. [Inhalt: 1. Das Urteil der Nachwelt. 2. Die Mitwelt. 3. Aeussere Lebensumstände. Aussehen u. Gestalt. 4. Erziehung, Lehrzeit u. erste Werke. 5. David. 6. Das Medicigrabmal. 7. Der Knabe mit dem Delphin. 8. Kleinere Arbeiten für die Medici. Büsten. Reliefs. Wachsfiguren. Verrocchio als Restaurator der Antike u. Festdekorateur. 9. Madonnen. 10. Das Ehrengrab des Kardinals Forteguerri. 11. Das Marmorrelief vom Grabmal der Francesca Tornabuoni. Das Silberrelief am Johannisaltar. 12. Christus u. Thomas an Or San Michele. 13. Das Reiterdenkmal des Colleoni. 14. Gemälde u. Zeichnungen. 15. Die Schule. Leonardo da Vinci.]

Majocchi, Rodolfo. L'arca di S. Agostino in S. Pietro in Ciel d'Oro. Parte I. Pavia, tip. F.lli Fusi, 1900, in-8, 26 p. e 6 tav. L. 5.—.

Malaguzzi, F. Un'opera d'artista lombardo a Bologna. [Monumento Bottrigari nella Certosa di Bologna.] (Rassegna d'arte, I, 1901, S. 126.)

Marcel, Henry. Quelques œuvres inédites de Philippe Roland. (Gazette des beaux-arts, 3e période, t. 25, 1901, S. 177.)

Marcuard, F. v. Michelangelo's Zeichnungen im Museum Teyler zu Haarlem. Hrsg. von F. v. M. gr. Fol. 25 Taf. mit 27 S. illustr. Text. München, Verlagsanstalt F. Bruckmann, 1901. Geb. M. 90.—.

Maresca di Serracapriola, Antonino. Battenti e decorazione marmorea di antiche porte esitenti in Napoli. Le porte di Castelnuovo. (Napoli nobilissima, X, 1901, S. 17.)

Mariotti, C. I maestri Lombardi in Ascoli Piceno. (Rassegna bibliografica dell' arte italiana, III, 1900, S. 211.)

Marrai, B. Il Perseo di Benvenuto Cellini. (Arte e Storia, anno XIX, 1900, S. 129.)

— Le ricomposizioni della cantoria di Luca della Robbia e gli altari del Quattrocento scoperti nel duomo di Firenze. (Arte italiana decorativa e industriale, IX, 1900, S. 82.)

Marsaux. La Statue de Tonnerre. La Vierge et le buisson ardent; par M. le chanoine M., associé correspondant des Antiquaires de France. In-8⁰, 11 p. Beauvais, imp. Avonde et Bachelier. 1900.

Martin, J. Pierres tombales de l'église de l'abbaye de Tournus; par J. M.. bibliothécaire-archviste de la ville de Tournus. In-4, 136 p. et 11 planches. Chalon-sur-Saône, impr. Bertrand. 1901. [Tiré à part à 100 exemplaires par la Société des amis des arts et des sciences de Tournus. Extrait des Mémoires de la Société d'histoire et d'archéologie de Chalon-sur-Saône.]

Mauceri, Enrico. Giacomo Serpotta. Il Serpotta scultore: Statua equestre di Carlo II in Messina ed altre opere. Il Serpotta decoratore. Opere della Scuola. Il Serpotta nell' Isola. (L'Arte, anno IV, 1901, S. 77 u. 162.)

Medaillen auf Ambrosius Blarer, den Reformator von Knonau. (Zwingliana. Mitteilungen zur Geschichte Zwingli's, hrsg. v. d. Vereinig. f. d. Zwinglimuseum in Zürich, 8. Heft.)

Medina, José Toribio. Las médallas chilenas. Memoria presentada á la Universidad de Chile en conformidad á lo dispuesto en el art. 22 de la Ley de 9 de Enero de 1879, sobre instrucción secundaria y superior. Santiago de Chile. Impreso en casa del autor. 1901. En folio, VI, 467 p., con medallas en el texto y 38 láminas. 100 y 102.

— Medallas coloniales hispano-americanas descritas. Santiago de Chile. Impreso en casa del autor. 1900. En folio. 124 p. con medallas. Libr. de Murillo. 16 y 17.

Meier, P. J. Der Meister von Königslutter in Italien. (Kunstchronik, N. F., XII, 1900—1901, Sp. 97.)

Meirsschaut, Pol. Les sculptures en plein air à Bruxelles. Guide explicatif. 8⁰, XVI, 212 p., 121 photograv. Bruxelles, Brugland, 1901.

Melani, Alfredo. Decorations in terracotta in Upper-Italy. (The Journal of decorativ Art, 1900, Oktober.)

— Su l'orefice-scultore Pietro Vanini d'Ascoli-Piceno. (Arte e Storia, anno XX, 1901, S. 53.)

Mély, F. de. Le Coffret de Saint-Nazaire de Milan et le Manuscrit de l'„Iliade" de l'Ambrosienne. (Fondation Eugène Piot. Monuments et Mémoires. VII, S. 63.)

Memminger. Eine neu aufgefundene romanische Skulptur in Naumburg. (Christliches Kunstblatt, hrsg. von J. Merz und M. Zucker, 1901, S. 107.)

Menadier, Julius. Schaumünzen Albrecht Dürer's. (Zeitschrift für Numismatik, XXIII, 1901, S. 117.)

Meyer, Alfred Gotthold. Ueber Technik und Arbeitsweise Donatellos. Vortrag. (Sitzungsbericht der Berliner Kunstgeschichtlichen Gesellschaft, VI, 1901, S. 27.)

Monkhouse, Cosmo. The Equestrian Statue of King Charles I. at Charing Gross. (The Art Journal, 1901, S. 35.)

Monumente und Standbilder. Sammlung künstlerisch und geschichtlich bedeutsamer Denkmäler. 8. Lfg. gr. Fol. (10 Lichtdr.-Taf.) Berlin, E. Wasmuth, 1901. M. 10.—.

Moraleda y Esteban, Juan. Monnaie et médaille inédites de Tolède. Extrait Congrès international de numismatique réuni à Paris, en 1900. Procès verbaux et mémoires publiés par MM. le Comte de Castellane, Président et Adrien Blanchet, Secrétaire général. Macon. Impr. Protat frères. 1900. En 4.⁰, 2 p. 1 y 1,25.

Moschetti, Andrea. Un voto artistico-religioso della città di Padova. Padova, Tip. Frat. Gallina, 1900.

Moureau, Adrien. A propos d'un autographe de Cochin et d'une statue de Falconet. (L'Art, 1901, S. 60 u. 169.)

Mühlke, C. Die Wiederherstellung des Dionysius-Altars der Kirche zu Enger in Westfalen. (Die Denkmalpflege, III, 1901, S. 77.)

Münzenberger, E. F. A., und St. **Beissel,** S. J. Zur Kenntniss und Würdigung der mittelalterlichen Altäre Deutschlands. Ein Beitrag zur Geschichte d. vaterländischen Kunst. 16. Lfg. 4⁰. (Text S. 169—192 mit 10 Taf.) Frankfurt a. M., Peter Kreuer, 1901. M. 6.—. [Inhalt: 1. Flämischer Schrein zu Vreden. 2. Madonna aus Lübeck, Hirschersche Madonna zu Berlin, hl. Bischof aus Biberach. 3. Hochaltar zu Breisach. 4. Schreine zu Heilbronn und Chur. 5. Schrein aus Pfalzel in der Votivkirche und Neustadter Altar Friedrichs III. in St. Stephan zu Wien. 6. Flügelaltäre zu Halberstadt, Fritzlar und Oberwesel. 7. Marmorfiguren vom Hochaltare des Domes zu Köln. 8. Thronende Marienbilder aus dem Dreikönigenaltare im Dome und aus dem Museum zu Köln. Relief aus Linnich. 9. Bilder der hh. Barbara und Jacobus von Riemenschneider, Ursula im Dome zu Köln, Johannes und Hieronymus von Syrlin. 10. Bilder der hh. Katharina und Barbara

aus Mettenberg, U. L. Frau aus St. Foilan zu Aachen, einer klugen und einer thörichten Jungfrau aus Eriskirch.]

Mummenhoff, E. Adam Krafft oder Kraft? (Mittheilungen des Vereins f. Geschichte der Stadt Nürnberg, 14. Heft.)

Nestle, Eb. Noahs Trunkenheit am Maulbronner Klostergestühl. (Christliches Kunstblatt, hrsg. von J. Merz und M. Zucker, 1901, S. 108.)

Noack, Fr. Thorwaldsens Geliebte. (Deutsche Revue, 1900, Dezember.)

Nolhac, Pierre de. Oeuvres oubliées de Jacques Sarrazin. (L'Art, 1901, S. 157.)

Pajek, Joseph. Die Lichtsäule am Dome zu Marburg sowie einige kleinere Kunstdenkmale zumal aus dem Bereiche der Lavanter Diöcese. II. (Mittheilungen der k. k. Central-Commission, N. F., XXVII, 1901, S. 5.)

Pastor, W. Michelangelo im Prisma des deutschen Geistes. (Tägliche Rundschau, Berlin 1901, Unterhaltungsbeilage Nr. 196.)

Paulus, Eduard. Drei Künstlerleben. Tilmann Riemenschneider. Erwin v. Steinbach. Michelangelo. Dichtungen. 8⁰. 121 S. Stuttgart, J. G. Cotta Nachf. Geb. M. 2.—.

Perini, Quintilio. La Repubblica di San Marino, sue monete, medaglie, decorazioni. 2ª edizione, riveduta. 8⁰. 32 p. et 20 fig. Rovereto, 1900.

Piccolomini, P. Una croce di bronzo con iscrizioni greche. (Nuovo bullettino di archeologia cristiana, VI, 1900, S. 257.)

Pierre tombale (église de Belfaux). (Fribourg artistique, 1901, No. 1, Janvier.)

Poulaine. Les Tombeaux en pierre à Avigny (Yonne); par l'abbé P., correspondant du ministère de l'instruction publique. In-8⁰, 8 p. Paris, Imprimerie nationale. 1900. [Extrait du Bulletin archéologique.]

r. Grabmal Georg Eckolts, Adjuncten und Pastors in Gräfentonna, des „Pestpfarrers". (Die Denkmalpflege, III, 1901, S. 63.)

Resch, Adolf. Siebenbürgische Münzen u. Medaillen von 1538 bis zur Gegenwart. Hrsg. vom Ausschuss des Vereines f. siebenbürg. Landeskunde. gr. 8⁰. VIII, 259 S. m. 86 Taf. Hermannstadt, F. Michaelis in Komm., 1901. M. 10.—.

Ricci, Corrado. La statua di Guidarello Guidarelli [scolpita da Tullio Lombardi. Ravenna]. (Emporium, 1901, aprile.)

Rocheblave, S. Le Mausolée du maréchal de Saxe par J. B. Pigalle; par S. R., professeur à l'Ecole des beaux-arts. In-8, 43 p. Paris, impr. Maretheux; F. Alcan, édit. 1901.

Rogadeo, Eustachio. Nell' arte del marmo. (Napoli nobilissima, X, 1901, S. 91.)

Rothenhäusler, E. Verding des Hochaltares zu Neu St. Johann im Thurthal. (Anzeiger für schweizerische Alterthumskunde, N. F., II, 1900, S. 274.)

Salazar, Lorenzo. Marmi dei castelli di Napoli esposti nel chiostro di S. Martino. (Napoli nobilissima, X, 1901, S. 11.)

Sant' Ambrogio, Diego. Di alcune recenti contribuzioni all' arte Lombarda. (Lega Lombarda, 1901, 28 luglio.)

— Il pulpito nel refettorio della Certosa di Pavia. (Il Monitore tecnico, 1900, No. 22.)

— La lastra tombale del Folperti nella Certosa di Pavia. (Arte e Storia, anno XIX, 1900, S. 121.)

— Nel Museo di Porta Giovia: Il pallio o trittico di Vighignolo. (Il Monitore tecnico, 1900, No. 28.)

— Notizie e presunzioni preliminari intorno ad alcuni dei marmi milanesi. (Archivio storico lombardo, serie III, fasc. 30.)

— Sull' originario altar maggiore della Certosa di Pavia, ora a Carpiano. (Cosmos catholicus, di Roma, 1900, Nr. 14.)

— Un tabernacoletto del XVI secolo in Pellio Superiore di Val d'Intelvi. (Art e Storia, anno XX, 1901, S. 23.)

Scala-Enrico, Raffaele. Gli stucchi di Giacomo Serpotta e i dipinti dell' oratorio del S. Rosario. (Emporium, 1900, luglio.)

Scano, Dionigi. A proposito del pulpito pisano dell' antica cattedrale di Cagliari. (L'Arte, anno IV, 1901, S. 204.)

— Una statua di Nino Pisano. (Arte e Storia, anno XIX, 1900, S. 133.)

Schlumberger, Gustave. L'ivoire Barberini (Musée du Louvre). (Fondation

Eugène Piot. Monuments et Mémoires. VII, S. 77.)

— Un nouveau sceau de l'empereur latin Henri Ie d'Angre de Constantinople. (Revue numismatique, 1901, S. 396.)

Schnittger, Doris. Der Thorwaldsen-Schüler Wilhelm Bissen. (Die Heimat. Monatsschrift d. Vereins z. Pflege d. Natur- u. Landeskunde in Schleswig-Holstein, Hamburg u. Lübeck, 11. Jahrg., Nr. 8.)

Schnütgen. Frühgothische Holzgruppe des Heilandes mit Johannes Ev. [Sammlung Chevalier Meyer van den Bergh zu Antwerpen.] (Zeitschrift für christliche Kunst, XIII, 1900, Sp. 277.)

Schön, Th. Ein Altar in der Spitalkirche in Stuttgart. (Diöcesanarchiv von Schwaben, XVIII, 1900, S. 143.)

Schubring, Paul. Das Denkmal des Grafen von der Mark. (Die Hilfe, hrsg. v. F. Naumann, 7. Jahrg., 1901, Nr. 21.)

Schulte, Wilhelm. Zu den Steinaltertümern am Zobten. (Jahrbuch des Schlesischen Museums f. Kunstgewerbe u. Altertümer, I, 1900, S. 133.)

Scipioni, G. S. Sant' Ippolito e i suoi scarpellini e marmisti. (Rassegna bibliografica dell' arte italiana, IV, 1901, S. 31.)

Seidel, Kunstsammlgs-Dirig. Mus.-Dir. Sen. Dr. Paul. Andreas Schlüter als Bildhauer. Rede. gr. 8⁰. 17 S. Berlin, E. S. Mittler & Sohn, 1901. M. —.50.

Sellier, Charles. Note sur une pièce d'artillerie et sur une sculpture représentant un personnage accroupi. (Bulletin de la Société des Amis des monuments Parisiens, XII, No. 39–41, S. 141.)

Sello, G. Zur Litteratur der Roland-Bildsäulen. (Deutsche Geschichtsblätter, hrsg. von A. Tille, II, S. 1, 40 u. 65.)

Semper, Hans. Eine venetianische Holztafel mit Beinreliefs im Kensington-Museum. (Zeitschrift für christliche Kunst, XIV, 1901, Sp. 35 u. 67.)

Serrano Fatigati, Enrique. Escultura románica en España, por E. S. F., Presidente de la Sociedad Española de Excursiones; con 44 fototipias de los Sres. Hauser y Menet y 27 fotograbados de Laporta. Madrid. Impr. de San Francisco de Sales. En 4⁰. mayor, 66 páginas. [No se ha puesto á la venta.]

Spigardi, Arturo. A proposito di una medaglia attribuita a Ferdinando III⁰, Granduca di Toscana. (Arte e Storia, anno XX, 1901, S. 49.)

— A proposito di una medaglia attribuita a Ferdinando III, Granduca di Toscana. (Rivista italiana di numismatica, XIII, 4.)

— Le Medaglie ai Gonfalonieri. (Rivista italiana di numismatica, XIV, 1901, S. 189.)

Spinazzola, Vittorio. Due marmi figurati del Museo nazionale di s. Martino. (Napoli nobilissima, X, 1901, S. 97.)

Sponsel, Jean Louis. Das Reiterdenkmal Augusts des Starken und seine Modelle. (Neues Archiv f. Sächsische Geschichte u. Altertumskunde, XXII, 1901, S. 102.)

— Das Reiterdenkmal Augusts des Starken und seine Modelle. 8⁰. 50 S. mit 6 Abbildgn. Dresden, W. Baensch, 1901.

Stein, Henri. Les Sculpteurs Barthélemy Tremblay et Germain Gissey à Fontainebleau; par H. S., secrétaire de la Société historique et archéologique du Gâtinais. In-8, 11 p. Fontainebleau, imp. Bourges, 1901. [Extrait des Annales de la Société historique et archéologique du Gâtinais.]

Streiter, Richard. Der Skulpturencyklus in der Vorhalle des Freiburger Münsters und seine Stellung in der Plastik des Oberrheins. (Schluss.) (Allgemeine Zeitung, München, 1901, Beilage Nr. 216.)

Strzygowski, Josef. Das Petrus-Relief aus Kleinasien im Berliner Museum. (Jahrbuch der K. Preussischen Kunstsammlungen, XXII, 1901, S. 29.)

Supino, I. B. Sul Perseo di Benvenuto Cellini. (Rivista d'Italia, 1900, novembre.)

Takáts, Sándor. Mátyás és Beatrix Bécsi mellképeiről. [Ueber die Wiener Porträtbüsten des Königs Mathias und seiner Gemahlin.] (Archaeologiai Értesitő, XXI, Budapest 1901, S. 286.)

Teissier, Octave. Le Mausolée du Comte de Valbelle. (L'Art, 1901, S. 25.)

[Tille, A.] Sächsische Rolandsäulen. (Leipziger Zeitung, 1901, Nr. 33, S. 558.)

Trévédy, J. La Statue du connétable de Richemont à Vannes; par J. T., ancien président du tribunal de Quim-

per, vice-président de la Société archéologique du Finistère et de la commission historique et archéologique de la Mayenne. In-18, 16 p. Vannes, impr. Lafolye frères. 1901. 50 cent.

Tricou. Fourvière et s. médailles. (Bull. histor. du Diocèse de Lyon, II, 1.)

Trog, Dr. Hans. Die Galluspforte des Basler Münsters. (Die Rheinlande, hrsg. von W. Schäfer, I, 1900, Nr. 1.)

Venturi, A. Una medaglia di Federigo II da Montefeltro. (L'Arte, anno IV, 1901, S. 202.)

Vernarecci, A. Del comune di Sant' Ippolito (provincia di Pesaro) e degli scalpellini e dei marmisti del luogo: memorie pubblicate a cura del comune di Sant'Ippolito. Fossombrone, tip. F. Monacelli, 1900, in-8, 228 p.

Viëtor, Prof. Wilhelm. Das angelsächsische Runenkästchen aus Auzon bei Clermont-Ferrand. 5 Taf. in Lichtdr. mit erklär. Text. (In deutscher und englischer Sprache.) 1. Heft. Tafeln qu. gr. 4⁰. Marburg, N. G. Elwert's Verlag. Für Heft 1 u. 2: M. 6.—.

Vitry, Paul. Les apôtres d'Antoine juste à la chapelle du château de Gaillon. (Bulletin monumental, 1901, S. 352.)

— Michel Colombe et la sculpture française de son temps; par P. V., docteur ès lettres, attaché des musées nationaux. In-4, XXIII, 532 p. et grav. Mâcon, impr. Protat frères. Paris, Librairie centrale des beaux-arts, 13, rue Lafayette. 1901.

— Une oeuvre de Guido Mazzoni ou de son atelier en France: Le Groupe de la Dormition de la Vierge à la Trinité de Fécamp. (Fondation Eugène Piot. Monuments et Mémoires. VII, S. 187.)

Vöge, Wilhelm. Ueber die Bamberger Domsculpturen. (Fortsetzung.) (Repertorium für Kunstwissenschaft, XXIV, 1901, S. 195.)

Voll, Karl. Neue Beiträge zur Biographie des Verrocchio. (Allgemeine Zeitung, München 1901, Beil. Nr. 130.)

Waal, Anton de. Der Sarkophag des Junius Bassus in den Grotten von St. Peter. Eine archäol. Studie. Mit 13 Tafeln in Phototyp. und 13 Textbildern. Fol. VI, 96 S. Rom (Spithoever). M. 16.—.

Werk, Ein, Michel Pachers. [Madonna, Salzburg.] (Der Kirchen-Schmuck [Seckau], XXXII, 1901, S. 28.)

Wilhelm (Pilsen), **Franz.** Alte Steinkreuze und Kreuzsteine im westlichen Böhmen. (Mittheilungen der k. k. Central-Commission, N. F., XXVII, 1901, S. 98.)

— Zur Geschichte der alten Steinkreuze. (Mittheilungen des Vereins für Geschichte der Deutschen in Böhmen, XXXIX, S. 195.)

Witte, A. de. La médaille-décoration des francs-bouchers et des francs-poissonniers de Gand, 1795. (Gazette numismatique, t. V, S. 23.)

— La médaille-décoration des francs-bouchers et des francs-poissonniers de Gand, 1793. Bruxelles, chez l'auteur, s. d. (1901). In-8⁰, 3 p. [Extrait de la Gazette numismatique, tome V.]

— Les jetons et les médailles d'inauguration frappés par ordre du gouvernement général aux Pays-Bas autrichiens 1717—1794. (Revue belge de numismatique, 1900, S. 205, 411; 1901, S. 187.)

— Les médailles et les jetons d'inauguration frappés par ordre du gouvernement général aux Pays-Bas autrichiens, 1717—1794, par A. de W., secrétaire de la Société royal de numismatique de Belgique. Bruxelles, J. Goemaere, 1901. In-8⁰, 122 p., figg. et pll. hors texte. fr. 5.—.

— Notre-Dame de Laeken et ses médailles. (Revue belge de numismatique, 1901, S. 213.)

— Notre-Dame de Laeken et ses médailles. Bruxelles, J. Goemaere, 1901. In-8⁰, 10 p. fr. 1.—. [Extrait de la Revue belge de numismatique, 1901.]

— Une médaille de dévotion du jubilé de 1625. (Gazette numismatique, t. V, S. 74.)

— Une médaille de dévotion du jubilé de 1625. Bruxelles, imprimerie Polleunis et Ceuterick, s. d. (1901). In-8⁰, 3 p., fig.

Wolf, A. Zwei auf Judentaufen bezügliche Medaillen. (Monatsschrift f. Geschichte u. Wissenschaft des Judenthums, N. F., VIII, 12. Heft.)

Wüscher-Becchi, E. Der Crucifixus in der Tunica manicata. (Römische Quartalschrift, XV, 1901, S. 201.)

Zeller, Gustav. Alte Wahrzeichen am Abersee. (Mittheilungen der Gesellschaft für Salzburger Landeskunde, XL, 1900, S. 265.)

Malerei.

A. Wandmalereien aus der romanischen oder der Uebergangszeit in der Kirche von Frau-Rombach nahe bei Schlitz in Oberhessen. (Die Denkmalpflege, III, 1901, S. 96.)

Aleandri, Vittorio Eman. Sulla famiglia dei pittori Lorenzo e Giacomo di Salimbene da S. Severino-Marche. (Arte e Storia, anno XX, 1901, S. 81.)

— Un affresco trecentistico in Esanatoglia (Marche). (Arte e Storia, anno XIX, 1900, S. 111.)

A. M. Di alcuni pittori di Gemona [a proposito della vendita della collezione Cernazai]. (Pagine Friulane, anno XIII, no. 7.)

Amersdorffer, Alexander. Kritische Studien üb. das venezianische Skizzenbuch. gr. 8⁰. 71 S. m. 3 Abbildgn. u. 3 Taf. Berlin, Mayer & Müller, 1901. M. 2.50.

Annibaldi, Giovanni. Dei pittori in Jesi che portano l'aggiunto da Fano: D. a Margherita; Mo. Bartolomeo; Mo. Antonio; Mo. Giuliano; Maestro Pompeo; Mo. Domenico e Mo. Francesco da Fano; Mo. Francesco. (Rassegna bibliografica dell' arte italiana, III, 1900, S. 205.)

Armstrong, Walter. Early Italian Portraits. [Portrait of a Man, by Ridolfo Ghirlandajo. Portrait of Francesco Sforza, son of Ludovico, Duke of Milan, by Ambrogio de Predis. Portrait of the Artist, by Lorenzo di Credi. In the Collection of W. Beattie, Esq.] (The Art Journal, 1901, S. 46.)

— Sir Joshua Reynolds, First President of the Royal Academy. Roy. 4⁰, 264 p. with 78 Photogravures and 6 Lithographic Facsimiles in Colour. London, William Heinemann, 1900. sh. 105.—. [Inhalt: 1. 1723—1752. 2. 1752—1768. 3. 1768—1769. 4. 1769—1772. 5. 1773—1778. 6. 1778—1783. 7. 1784—1792. 8. Sir Joshua's Character as a Man. 9. The Art of Reynolds. 10. Sir Joshua as a Writer and Theorist. Catalogue of Pictures. Index.]

Astolfi, Carlo. Quadri del Pagani e dell'Alemanni. (L'Arte, anno IV, 1901, S. 217.)

Ayscough, John. Caravaggio and his Master-Work. [Pietà-Vatican.] (The Art Journal, 1901, S. 235.)

B. Il ritratto di Andrea Doria e il Museo Giovio in Como. (Rassegna d'arte, I, 1901, S. 31.)

Baillie-Grohman, A., und Michael **Mayr.** Das Jagdbuch Kaiser Maximilians I. Mit 3 farbigen Reprod. gleichzeit. Bilder u. 3 Lichtdrucktaf In Verb. mit Wm A. B.-G. hrsg. v. Dr. M. M., Archiv-Dir. in Innsbruck. 4⁰. XXXII, 191 S. Innsbruck, Wagner, 1901.

Balen, C L. van. De muurschilderingen in de Sint Walburgkerk te Zutphen. (Bulletin uitgegeven door den Nederlandschen Oudheidkundigen Bond, II, 1900—1901, S. 138.)

Balocco, R. Luca Signorelli (1441—1523): cenno biografico-critico. Roma, Tip. delle Mantellate, 1901, in-8, 11 p.

Beck. Schwäbische Biographien. 26—27. Anton Franz Maulbertsch, Historienmaler und Radierer aus Langenargen (1724—1796). — Andreas Brugger, Maler aus Kressbronn (1737—1812). (Diöcesanarchiv von Schwaben, XVIII, 1900, S. 166.)

— Zeitblomiana. (Diöcesanarchiv von Schwaben, XVIII, 1900, S. 143.)

Becker. Ein Rembrandt in der Galerie Doria in Rom [Nr. 296 des neuen Katalogs: Männerporträt, signiert 1645]. (Kunstchronik, N. F., XII, 1901, Sp. 454.)

Beltrami, Luca. A proposito dell „Ode per la morte di un Capolavoro" [di Gabriele D'Annunzio, in Illustrazione Italiana, 6 gennaio, 1901]. [Lionardo da Vinci's Abendmahl.] (Rassegna d'arte, I, 1901, S. 20.)

— In difesa del quadro del Bergognone in Melegnano. Milano, tip. F. Pagnoni, 1900, in-16, 15 p.

— Un documento inedito relativo a G. A. Boltraffio. (Rassegna d'arte, I, 1901, S. 103.)

— Un quadro storico. L'assedio ed attacceo del Castello di Milano nel dicembre 1733 per opera delle truppe franco sarde. [Il quadro si trova ora nel Museo municipale di Milano, ed è opera di Alessandro Antoniano.] (Illustrazione italiana, 1900, Nr. 37.)

Bemden, F. van den. Anselme van Hulle, peintre gantois. (Bulletin der Maatsch. van geschied. en oudheidsk. te Gent, 1901, S. 42.)

Benoit, Camille. La peinture française à la fin du XVe siècle (1480—1501).

(Gazette des beaux-arts, 3e période, t. 26, 1901, S. 89.)

Berenson, Bernhard. Roberto Oderisi und die Incoronata-Fresken. (Repertorium für Kunstwissenschaft, XXIII, 1900, S. 448.)

— The Drawings of Andrea Mantegna. (Monatsberichte über Kunstwissenschaft und Kunsthandel, hrsg. von H. Helbing, I, 1901, S. 253.)

— The Florentine Painters of the Renaissance. With an Index to their Works. 2nd ed., revised. 8vo. London, Putnam's Sons, 1900. 4/6.

— The study and criticism of Italian art. 8⁰. XIV, 153 p. London, G. Bell & sons, 1901.

— Un chef-d'œuvre inédit de Filippino Lippi. In-8⁰, 7 p. et 1 planche. Angers, imp. Burdin. Paris, Leroux, édit. 1900. [Revue archéologique.]

Bernardini, Giorgio. Naturalismo e religione nella pittura del secolo XV. (Rivista d'Italia, 1900, 15 settembre.)

Bersohn, Mathias. O Illuminowanych Rekopisach Polskich napisal. 4⁰. 159, II S. m. 15 Taf. Warszawa, P. Laskauer & W. Babicki, 1900. [Ueber illuminierte polnische Handschriften.]

Bertaux, E. Gli affreschi di S. Vincenzo al Volturno e la prima scuola d'artefici benedettini nel IX secolo. (Rassegna Abruzzese di storia ed arte, 1900, agosto-dicembre.)

— Un chef-d'oeuvre d'art byzantin. Les mosaïques de Daphni. (Gazette des beaux-arts, 3e période, t. 25, 1901, S. 359.)

Bild, Ein bisher verschollenes, von Dürer [in Lissabon]. (Christliches Kunstblatt, hrsg. von J. Merz und M. Zucker, 1900, S. 175.)

Bildnis, Das sogenannte, Zwingli's in den Uffizien. (Zwingliana. Mitteilungen zur Geschichte Zwingli's, hrsg. v. d. Vereinig. f. d. Zwinglimuseum in Zürich, 8. Heft.)

Biscaro, Gerolamo. Ancora di alcune opere giovanili di Lorenzo Lotto. (L'Arte, anno IV, 1901, S. 152.)

Blumstein fils, Félix. Glanes sur la cathédrale de Strasbourg. gr. 4⁰ IV, 45 S. m. 11 Lichtdr.-Taf. Rixheim, (Strassburg, J. Noiriel), 1901. M. 10.—.

Bluth. Alte Malereien in St. Johannis in Luckenwalde und St. Jakobi in Neumarkt bei Jüterbog. (Die Denkmalpflege, III, 1901, S. 78.)

Bock, F. Memlings Jugendwerke. Inaug.-Diss. 8⁰. 87 S. Göttingen.

Bode, Wilhelm. Jan van Eycks Bildnis eines Burgundischen Kammerherrn. (Jahrbuch der K. Preuss. Kunstsammlungen, XXII, 1901, S. 115.)

— Rembrandt. Beschreibendes Verzeichniss seiner Gemälde, mit den heliographischen Nachbildungen. Geschichte seines Lebens und seiner Kunst. Von W. B., Direktor der Kgl. Gemäldegalerie in Berlin. Unter Mitwirkung von C. Hofstede de Groot, Direktor des Kupferstichkabinets zu Amsterdam a. D. Bd. 5. F⁰. 214 S. mit 85 Taf. Paris, Verlag von Charles Sedelmeyer, 6 Rue de la Rochefoucauld, 1901. [Inhalt: Rembrandts künstlerischer Entwickelungsgang. V. Theil. Kap. 15: Biblische Darstellungen und Landschaften aus den Jahren 1646 bis 1654; Kap. 16: Selbstbildnisse, Bildnisse und Studien der Angehörigen Rembrandts aus den Jahren 1647 bis 1651. Kap. 17: Bildnisse von Bekannten und bestellte Bildnisse aus den Jahren 1647 bis 1654. 18: Studienköpfe und arrangirte Studien um 1650 bis 1654. — Beschreibendes Verzeichniss der Gemälde. V. Theil.]

Boesch, Hans. Der Streit zwischen den Nürnberger Flachmalern und Aetzmalern 1625—1727. (Mittheilungen des Vereins f. Geschichte der Stadt Nürnberg, hrsg. v. F. Mummenhoff, 14. Heft.)

Boetticher, Friedrich v. Malerwerke des 19. Jahrhunderts. Beitrag zur Kunstgeschichte. 2. Bd. (2. Hälfte.). Saal — Zwengauer. gr. 8⁰. (S. 513—1067.) Dresden, F. v. Boetticher, 1901. M. 10.—.

Borrmann, Prof. Reg.-Baumstr. Richard. Aufnahmen mittelalterlicher Wand- u. Deckenmalereien in Deutschland. Unter Mitwirkg. v. Prof. Kunstgewerbesch.-Dir. H. Kolb u. Maler Baugewerkssch.-Lehr. O. Vorlaender hrsg. 8. Lfg. gr. Fol. (7 [1 doppelte] farb. Taf. m. 5 S. illustr. Text.) Berlin, E. Wasmuth, 1901. M. 20.—.

Boucher, Henri. Les fresques de Tiepolo à la villa Soderini. (La Revue de l'art ancien et moderne, t. IX, 1901, S. 367.)

Bouchot, Henri. L'Ambassade de France à Rome en 1747, portraits-charges par

Pier-Leone Ghezzi. (L'Art, 1901, S. 197.)

— La femme anglaise et ses peintres. 1. Holbein. (La Revue de l'art ancien et moderne, t. X, 1901, S. 145.)

Brosch, L. Paris Bordone. (Norddeutsche Allgemeine Zeitung, Berlin 1901, Beilage Nr. 19.)

Broussolle. La Jeunesse du Pérugin et les Origines de l'école ombrienne; par l'abbé B., aumônier du lycée Michelet. Préface de J. K. Huysmans. In-8, VIII, 558 p. avec 130 dessins et gravures. Ligugé (Vienne), impr. Bluté. Paris, lib. Oudin. 1901. [Inhalt: Préface. Introduction. I: La peinture ombrienne avant le Pérugin. 1. L'art ombrien avant le milieu du XVe siècle. 2. La peinture ombrienne vers le milieu du XVe siècle. II: La Jeunesse de Pérugin. 1. L'éducation du Pérugin. 2. Ouvrages de la Jeunesse du Pérugin. III: Conclusion. Philosophie de l'art ombrien. Appendice.]

Brown, J. Wood. Cimabue e Duccio nella Chiesa di S. M. Novella. (Rassegna d'arte, I, 1901, S. 97.)

— Cimabue and Duccio at Santa Maria Novella. (Repertorium für Kunstwissenschaft, XXIV, 1901, S. 127.)

Bruck, Robert. Die elsässische Glasmalerei. Inaugural-Diss. Heidelberg. 4^0. 50 S.

Brykczynski, A. Tableau dédicatoire de la chapelle de la Sainte-Trinité à Lublin. (Revue de l'art chrétien, 1901, S. 144.)

Burckhardt, Daniel. Ein Gemälde des Basler Monogrammisten HF. (Anzeiger für schweizerische Altertumskunde, N. F., II, 1900, S. 207.)

Buscaglia, D. Il trasporto di un affresco del Brusco ed il catino nella Chiesa dei SS. Gio. Battista e Domenico dello stesso Autore in Savona. (Arte e Storia, anno XIX. 1900, S. 99.)

Buschmann, P., juniore. Carlo Crivelli e le sue opere alla „National Gallery" di Londra. (Emporium, 1901, maggio.)

Calderini, Marco. Antonio Fontanesi, pittore paesista (1818—1882). Torino, G. B. Paravia e C., 1901, in-4, 298 p., 157 tav. e ritr. L. 25.—.

Calzini, Egidio. Di un'opera giovanile del Filotesio. (Rassegna bibliografica dell'arte italiana, IV, 1901, S. 26.)

— Francesco Menzocchi e le sue opere. (Rassegna bibliografica dell' arte italiana, IV, 1901, S. 86.)

— Note sulla pittura in Ascoli nel secoli XVII e XVIII. Le migliori tele che si conservano nelle chiese ascolane dei secoli XVII e XVIII: Chiesa del Carmine; Duomo; Cripta del Duomo; Sagrestia; Chiesa della Confraternita della Scopa; Chiesa di S. Angelo Magno; Chiesa di S. Venanzio; Chiesa di S. Agostino; Chiesa di S. Pietro Martire; Chiesa di S. Bartolomeo; Chiesa di S. Onofrio. (Rassegna bibliografica dell' arte italiana, III, 1900, S. 181.)

Cantalamessa, Giulio. Federico Barocci. (Rassegna bibliografica dell' arte italiana, IV, 1901, S. 81.)

— Un dipinto di Carlo Crivelli nella Pinacoteca Vaticana. (Rassegna d'arte, I, 1901, S. 49.)

Carotti, Giulio. Troni di Madonna nei dipinti del Rinascimento. (Arte italiana decorativa e industriale, 1901, S. 29, 40.)

— Una tavoletta di Benozzo Gozzoli. [Un miracolo di San Domenico, Milano, Pinacoteca di Brera.] (Rassegna d'arte, I, 1901, S. 72.)

Cartwright, Julia. [Mrs. Ady.] The „Madonna di Sant' Antonio." By Raphael. (The Art Journal, 1901, S. 284.)

— The Painters of Florence from the 13th to the 16th Century. Cr. 8^0. XVI, 373 p. with Illusts. 6/.

Chatelain, Aemil. Uncialis scriptura codicum latinorum novis exemplis illustrata. gr. Fol. 60 Taf. in Phototyp. m. VIII S. Text. Explanatio tabularum. gr. 8^0. VIII. 104 S. Paris, H. Welter, 1901. M. 48.—.

Choublier, Max. L'Œuvre de Rubens au Louvre, conférence-visite au Louvre, faite à l'occasion de l'ouverture de la grande salle des Rubens. In-8, 39 p. Vannes, impr. Lafolye frères. Paris, libr. Arthur Rousseau; 73, rue Truffaut. 1901. [L'Ecole de la rue (société d'éducation sociale). Conférences-Guide dans Paris, I.]

Cioni, M. La Compagnia della Vergine Maria e l'Imagine detta della Concezione in Castelfiorentino. (Miscellanea della Valdelsa, anno IX, fasc. 1, Nr. 24.)

Cipolla, Carlo. La pergamena rappresentante le antiche pitture della basilica di S. Eusebio di Vercelli. (Miscellanea di storia patria, 3^a serie, t.

VI [XXXVII della raccolta]. Torino 1901.)

Clérissac, R. P. Fra Angelico et le surnaturel dans l'art; par le R. P. C., de l'ordre des Frères prêcheurs. In-8, 30 p. Paris, impr. Levé; 222, rue du Faubourg-Saint-Honoré. 1901. [Extrait de la Revue thomiste.]

Coindre, Gaston. Jules Machard, peintre d'histoire (1839—1900). In-8, 17 p. et portrait. Besançon, imprimerie Jacquin. 1901.

Coninckx, H. Rombaut Fayd-Herbe, peintre; fils de Luc et architecte malinois et de Marie Snyers. (Bulletin du Cercle archéol. de Malines, 1900, S. 51.)

Coode, Clara Eleanor. Turner's First Patron. (The Art Journal, 1901, S. 133.)

Cook, Herbert F. Francesco Bianchi-Ferrari et la „Madone" du Louvre. (Gazette des beaux-arts, 3e période, t. 25, 1901, S. 376.)

Cox, K. Painting in the 19th century. (The 19th century. A review of progress by A. G. Sedgewick . . ., London 1900.)

Cranach, Der ältere jüngere. (Die Grenzboten, 60. Jahrg., Nr. 40.)

Croce, Benedetto. Illustrazione di un canzoniere ms. italo-spagnuolo del secolo XVII. (Atti della Accademia pontaniana. Vol. XXX [serie II, vol. 5], Napoli, 1900.)

Daun, Doz. Dr. Berthold. Der französische Realismus, Impressionismus und Idealismus in der modernen Malerei. Vortrag zu einer Serie von 46 Skioptikonbildern. (= Projectionsvorträge aus der Kunstgeschichte, 5. Heft.) gr. 8⁰. 46 S. Düsseldorf, E. Liesegang, 1901. M. 2.—.

— Lionardo, Tizian, Correggio. Vortrag zu einer Serie von 45 Laternbildern. (= Projections-Vorträge aus der Kunstgeschichte. 3. Heft.) gr. 8⁰. IV, 40 S. Düsseldorf, E. Liesegang, 1900. M. 1.—.

Davidsohn, Robert. Das dem Raffael zugeschriebene Portrait der Maddalena Doni. (Repertorium für Kunstwissenschaft, XXIII, 1900, S. 451.)

Déchelette, Joseph. Les peintures murales du Forez. (Revue archéologique, 3e série, t. XXXVIII, 1901, 1, S. 10.)

— Les Peintures murales du Forez. In-8, 8 pages et 2 planches. Angers, impr. Burdin et Ce. Paris, lib. Leroux. 1901. [Extrait de la Revue archéologique.]

— Les peintures murales du moyen âge et de la Renaissance en Forez. Ouvrage publié par la Société de la Diana, sous la direction de J. Déchelette et E. Brassart, avec la collaboration de MM. Charles Beauverie, abbé Reure et Gabriel Trévoux. In-fol., 72 p. et 20 planches. Montbrison, imp. Brassart. 1900. [Tiré à 500 exemplaires numérotés, dont 40 sur papier japon et 460 sur papier simili-japon.]

Delpy, Egbert. Die Legende von der hl. Ursula in der Kölner Malerschule. gr. 8⁰. 182 S. mit 20 Taf. Köln, Kölner Verlags-Anstalt u. Druckerei, 1901. M. 3.—. [Inhalt: 1. Die Entwicklung der Ursula-Legende. 2. Aelteste Darstellungen. 3. Historische Einzeldarstellungen. 4. Repräsentationsdarstellungen. 5. Cyklische Darstellungen.]

Destrée, Jules. Notes sur les primitifs italiens. (No 2). Sur quelques peintres des Marches et de l'Ombrie. Avec deux eaux-fortes de Aug. Danse et cinq eaux-fortes de Mme Jules Destrée. Bruxelles, Dietrich et Cie, 1900. In-8⁰, 104 p., pll. hors texte. fr. 15.—.

Dimier, L. A propos d'un portrait peint par Jan Van Eyck, récemment acquis par le Musée de Berlin. (La Chronique des arts, 1900, S. 340.)

— Le portrait de Jean de Wassenaer au Musée du Louvre. (La Chronique des arts, 1901, S. 124.)

— Trois portraits anonymes nommés. (La Chronique des arts, 1901, S. 5.)

Distel, Theodor. Das alte Altarbild [von Steph. Cataneo] aus der Moritzburger Schlosskapelle. (Das Neue Blatt, Dresden 1900, S. 510.)

— Nochmals zu Tizian's „Moritz von Sachsen". (Repertorium für Kunstwissenschaft, XXIII, 1900, S. 500.)

— Weiteres zum Bildnisse des Herzogs Albrecht zu Sachsen (1443—1500). (Repertorium für Kunstwissenschaft, XXIII, 1900, S. 456.)

Divis-Cistecky, V. Ueber den gegenwärtigen Zustand der aufgedeckten Wandmalereien in der Kirche zu Kocí. (Mittheilungen der k. k. Central-Commission, N. F., XXVII, 1901, S. 115.)

Dobson, Austin. A note on some newly acquired drawings by Hogarth at the British Museum. (The Magazine of Art, 1900—1901, S. 104.)

(Doering, Oskar.) Aus Merseburger Handschriften. Blatt aus einer Bibel des 13. Jahrhunderts. gr. f⁰. 2 Bl., 1 Taf. (Magdeburg, E. Baensch jun., 1901.) [Vereinsgabe des Merseburger Denkmälervereins f. 1900.]

Domínguez, Manuel. Discursos leídos ante la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en la recepción pública del Excmo. Sr. D. M. D., el día 4 de Noviembre de 1900. Contestación del Excmo. Sr. D. Simeón Avalos. Madrid. Est. Tip. de la Viuda é Hijos de Tello. 1900. En 4⁰ may., 45 p. [Tema: La pintura impresionista. No se ha puesto á la venta.]

D. S. M. „The Painting of Flanders." (The Saturday Review, vol. 91, 1901, S. 266.)

Dülberg, Franz. Der neue Lucas van Leyden im Germanischen Museum. [Moses lässt in der Wüste Wasser aus einem Felsen springen.] (Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums, 1900, S. 157.)

Dürer, Albrecht, der Evangelist der Kunst. Aus dem Engl. (Nach der Ausg. v. George Wilson.) 2. Aufl. 8⁰. 52 S. m. Bildnis. Berlin, Deutsche ev. Buch- u. Tractat-Gesellschaft, 1901. M. —.40.

Durrer, Robert. Die Maler- und Schreiberschule von Engelberg. (Anzeiger für schweizerische Altertumskunde, N. F., III, 1901, S. 42.)

Dzieduszycki, Wojciech. Historya malarstwa na Polnocy i w Hiszpanii do konca XVII. wieku. Napisal W. D. 8⁰. 228 S. Lwów, Nakl. autora (Gubrynowicz & Schmidt), 1901. [Geschichte der Malerei im Norden u. in Spanien bis zum Ende des 17. Jahrhunderts.]

E. G. Un quadro di Gian Battista Tiepolo. Bergamo. (Rassegna d'arte, I, 1901, S. 110.)

Endl, P. Friedrich. Die Sgrafitti am städtischen Gebäude des k. k. Bezirksgerichtes in Horn vom Jahre 1583. (Mittheilungen der k. k. Central-Commission, N. F., XXVII, 1001, S. 158.)

Engerand, Fernand. Inventaire des tableaux commandés et achetés par la direction des bâtiments du roi (1709—1792), rédigé et publié par F. E. In-8, LXIV, 689 p. Le Puy, impr. Marchessou. Paris, lib. Leroux. 1900. [Ministère de l'instruction publique et des beaux-arts.]

Errera, Paul. L'Accademia di Leonardo da Vinci. (Rassegna d'arte, I, 1901, S. 81.)

Eyck, Hubert van, und Jan van Eyck. 2. Lieferung. Haarlem, Kleinmann & Co. M. 12.—.

Fabriczy, Cornel. v. Domenico Capriolo. (Repertorium für Kunstwissenschaft, XXIV, 1901, S. 156.)

— Ein interessantes Document zur Künstlergeschichte des Trecento. (Repertorium f. Kunstwissenschaft, XXIII, 1900, S. 496.)

— Marcianus Capella und seine sonderbare Dichtung. (Repertorium für Kunstwissenschaft, XXIV, 1901, S. 159.)

— Un ciclo di quadri del Tintoretto. (Rassegna d'arte, I, 1901, S. 77.)

Faraglia, N. F. Il libro di s. Marta. (Napoli nobilissima, X, 1901, S. 5 u. 26.)

Federici, V. La „Regula Pastoralis" di S. Gregorio Magno nell' Archivio di S. Maria Maggiore. (Römische Quartalschrift, XV, 1901, S. 12.)

Ferrari, G. Un affresco del Quattrocento in provincia di Reggio Emilia. (L'Arte, anno IV, 1901, S. 203.)

Fester, Richard. Das Porträt des Stifters [der Universität Erlangen]. (In: Beiträge zur Geschichte der Universität Erlangen, von R. Fester. Erlangen u. Leipzig. 1901, S. 1.)

Filangieri di Candida, A. Del vero personaggio rappresentato nel pretoso ritratto del cardinal Passerini, nella R. Galleria Nazionale di Napoli. (L'Arte, anno IV, 1901, S. 128.)

Fiorilli, Carlo. Un quadro del Sassoferrato [la Madonna del Rosario, che era nella chiesa di Santa Sabina all' Aventino, Roma]. (Rassegna bibliografica dell' arte italiana, IV, 1901, S. 168; La Tribuna, 1901, 24 luglio.)

Flugi van Aspermont, C. H. C. Een Wouter Crabeth in het Museum te Antwerpen. (Bulletin uitgegeven door den Nederlandschen Oudheidkundigen Bond, II, 1900—1901, S. 101.)

Foerster, Richard. Studien zu Mantegna und den Bildern im Studierzimmer der Isabella Gonzaga. I. Virtus combusta. II. Die Bilder des Studiolo der Isabella Gonzaga in Mantua. (Jahrbuch der K. Preuss. Kunstsammlungen, XXII, 1901, S. 78 und 154.)

Fogolari, Gino. Un affresco del tre-

cento a S. Cecilia in Roma. (Ateneo, 1901, 20 maggio, no. 10.)

Fourcaud, L. de. Antoine Watteau. 1. Vers la joie. 2. Entrée de Watteau dans l'histoire. 3. Le génie de Watteau. 4. Les maîtres de Watteau. 5. L'existence de Watteau. (La Revue de l'art ancien et moderne, t. IX, 1901, S. 87, 312; t. X, 1901, S. 105 und 163.)

Fournier, Paul. Un missel lyonnais du XIIIe siècle; par P. F., correspondant de l'Institut, professeur à l'Université de Grenoble. In-8, 23 p., Lyon, imp. Vitte. 1901. [Extrait du Bulletin historique du diocèse de Lyon.]

— **-Sarlovèze.** Le général Lejeune. (La Revue de l'art ancien et moderne, t. IX, 1901, S. 161.)

Friedländer, Max J. Dürers Reisen. (Das Museum, VII. Jahrg., S. 1.)

— Hans Multschers Altar von 1437. (Jahrbuch der K. Preuss. Kunstsammlungen, XXII, 1901, S. 253.)

— Lucas van Leyden. (Bulletin uitgegeven door den Nederlandschen Oudheidkundigen Bond, II, 1900—1901, S. 44.)

— National Gallery [Mabuse]. (Repertorium für Kunstwissenschaft, XXIII, 1900, S. 490.)

Frimmel, Theodor von. Bilder von seltenen Meistern. VI. [Dirk Baburen.] VII. [Jacob van Es.] VIII. [Zu Jan Lys.] IX. [Zu Vitrulio.] (Monatsberichte über Kunstwissenschaft und Kunsthandel, hrsg. v. H. Helbing, I, 1900—1901, S. 136, 215 u. 331.)

Frizzoni, Gustav. Einige auserwählte Werke der Malerei in Pavia. (Zeitschrift für bildende Kunst, N. F., XII, 1901, S. 227.)

— Rassegna d'insigni artisti italiani a ricordo dell' incremento dato ai Musei di Milano dall direttore Giuseppe Bertini. Il Bramantino. Bernardino Luini. Gaudenzio Ferrari. Giovan Antonio Boltraffio. (L'Arte, anno IV, 1901, S. 93.)

Furcy-Raynaud, Marc. Le voyage de Tocqué en Russie. (La Chronique des arts, 1901, S. 131.)

Gaedertz, d. Aelt. Dr. Theodor. Der Altarschrein v. Hans Memling im Dom zu Lübeck. gr. Fol. III, 9 S. m. 15 Lichtdr.-Taf. Lübeck, 1901, B. Nöhring. In Mappe M. 25.—.

— Johann Kemmer, der Meister des St. Olavaltars in der Marienkirche zu Lübeck. Vortrag. (Officieller Bericht über die Verhandlungen des Kunsthistor. Kongresses in Lübeck 1900, S. 44.)

— Johann Kemmer der Meister des St. Olavaltars in der Marienkirche zu Lübeck. Vortrag. 4°. 12 S. m. 3 Abbildgn. Leipzig, G. Wigand, 1901. M. 1.20.

Gainsborough, Duchess The. The Romantic History of a Famous Painting. Illust. Cr. 4 to, 29 p. Hood, Douglas & Howard. 1/.

Galland, G. Die Berliner Geschichtsmalerei vor Menzel. 2. (Die Kunst-Halle, hrsg. von G. Galland, 6. Jahrg., Nr. 14 u. 15.)

Ganz, P. Die Familie des Malers Hans Leu von Zürich. (Zürcher Taschenbuch auf das Jahr 1901, S. 154.)

Garnier, Georges. Tre dipinti del Palmezzano, inediti. [1. Roma, Laterano, Annunciazione. 2. Carpi, Annunciazione. 3. Ravenna, Pietà.] (Rassegna d'arte, I, 1901, S. 104.)

Geluwe, Léon van. Notice sur Laurence, aquafortiste du „Vieux Paris" (1811-1886). In-8, 28 p. avec planche et portrait. Paris, imp. et lib. Plon-Nourrit et Ce, 1901.

Gemälde, Das entwendete, von Gainsborough. (Illustrierte Zeitung, Leipzig 1901, 114. Bd., Nr. 3017.)

Gensel, Walter. Ein Jahrhundert französischer Malerei. (Tägliche Rundschau, Berlin 1901, Unterhaltungsbeilage Nr. 174.)

Gerspach. A proposito degli affreschi della chiesa di s. Cecilia a Roma. (Arte e Storia, anno XX, 1901, S. 22.)

— La Madonna in mosaico della Chiesa di S. Marco di Firenze. (Arte e Storia, anno XX, 1901, S. 66.)

— La peinture murale à l'huile en Italie au XVe siècle. (Revue de l'art chrétien, 1901, S. 55.)

— Les Actes des Apôtres. Tapisseries d'après Raphaël. (Revue de l'art chrétien, 1901, S. 91.)

— Les fresques de l'église Santa Maria Antiqua, au Forum Romain. Carnet de Voyage. (Revue de l'art chrétien, 1901, S. 300.)

Goffin, Arnold. Giorgione. (Durendal, 1901, S. 275.)

— Les primitifs italiens: Le Pérugin; Sandro Botticelli. (Durendal, 1901, S. 104.)

Goldschmidt, Adolf. Lübecks Maler am Ende des 15. Jahrhunderts. Vortrag. (Offizieller Bericht über die Verhandlungen des Kunsthistor. Kongresses in Lübeck 1900, S. 15.)

— Rode und Notke, zwei Lübecker Maler des 15. Jahrhunderts. (Zeitschritt f. bild. Kunst, N. F., XII, 1900—1901, S. 31 u. 55.)

Graaf, J. J. De altaarstukken van Mr. Anthonis Jansz. van der Gou in de O. L. Vrouwe Kerk van Vere. (Bulletin uitgegeven door den Nederlandschen Oudheidkundigen Bond, II, 1900—1901, S. 171.)

Grigioni, C. Affreschi di Ascanio Condivi. (Rassegna bibliografica dell' arte italiana, IV, 1901, S. 1.)

— La famiglia di Marco Palmezzani. (Rassegna bibliografica dell' arte italiana, IV, 1901, S. 114.)

Grimm, Herman. Raphael als Weltmacht. (Deutsche Rundschau, 27. Jahrg., 11. Heft.)

Gronau, Georg. Reynolds und Gainsborough. (Das Museum, VI. Jahrg., S. 29.)

Grueber, Paul. Die Wandbilder des heil. Christoph. (Mittheilungen der k. k. Central-Commission, N. F., XXVII, 1901, S. 145.)

Guiffrey, Jean. Alcune note sulle miniature dell' „Apocalisse dell' Escuriale". (L'Arte, anno IV, 1901, S. 196.)

Haack, Friedrich. Die Deutschromantiker in der bildenden Kunst des 19. Jahrh. [Aus: „Festschr. d. Univ. Erlangen f. Prinzreg. Luitpold".] gr. 8⁰. 18 S. Leipzig, A. Deichert Nachf., 1901. M. —.75.

Haberfeld, H. Piero di Cosimo. Inaugural-Diss. 8⁰, 114 S. Breslau.

Habich, Dr. Georg. Alessandro Abondio und Quentin Matsys. [Wachs-Pietà in der Dreifaltigkeitskirche und Madonna mit dem Leichnam Christi, Nr. 134 der Alten Pinakothek in München.] (Allgemeine Zeitung, München 1901, Beilage Nr. 78, S. 7.)

Hach, Theodor. Alte Lübecker Wandmalereien. Vortrag. (Offizieller Bericht über die Verhandlungen des kunsthistor. Kongresses in Lübeck 1900, S. 73.)

Haggenmiller, Hans. Ein Porträt des Freskomalers Matthäus Günther. (Altbayerische Monatsschrift, III, 1901, S. 23.)

Hahn, E. Stiftung von Glasgemälden (Wappenschenkungen) der Stadt St. Gallen im 16. Jahrhundert. (Anzeiger für schweizerische Altertumskunde, N. F., II, 1900, S. 273.)

Haseloff, A(rthur), und H(einrich) V(olbert) **Sauerland**. Festschrift d. Gesellschaft f. nützl. Forschungen zu Trier z. Feier ihres 100jähr. Bestehens hrsg. am 10. April 1901. Der Psalter Erzbischof Egberts von Trier, Codex Gertrudianus, in Cividale. Hist.-krit. Untersuchung von H. V. S. Kunstgeschichtl. Unters. von A. H. [Vorrede: Max Keuffer.] Bd. 1—2. 4⁰. Mit 62 Lichtdruck-Taf. Trier, Selbstverl. d. Gesellsch., 1901.

Hermanin, Federico. Le miniature ferraresi della Biblioteca Vaticana. (L'Arte, anno III, 1900, S. 341.) Appendice: Codice urbinate latino 365. Contiene la Divina Commedia di Dante Alighieri. (Ebenda, S. 364.)

— Nuovi affreschi di Pietro Cavallini a Santa Cecilia in Trastevere. (L'Arte, IV, 1901, S. 239.)

Hermann, Hermann Julius. Zur Geschichte der Miniaturmalerei am Hofe der Este in Ferrara. Stilkritische Studien. Mit 26 Taf. u. 108 Textillustr. in Heliograv., Lichtdr. u. Phototypie. [Aus: „Jahrb. d. kunsthistor. Sammlgn. d. allerh. Kaiserhauses".] Fol. 155 S. Wien, (Leipzig, G. Freytag). M. 50.—.

Hintze, E. Der Einfluss der Mystiker auf die ältere Kölner Malerschule, den „Meister der Madonna mit der Bohnenblüte" und Stephan Lochner. Inaug.-Diss. 8⁰. 51 S. Breslau, 1901.

Höhne, E. Zwei Abendmahlsdarstellungen: von Leonardo da Vinci und von Uhde. (Der Beweis des Glaubens, 1901, April.)

Hooch, Pieter de, 1630—1677, u. Johannes Vermeer, 1632—1675, aus Delft. 1. Lfg. gr. Fol. (10 Taf.) Haarlem, H. Kleinmann & Co., 1901. M. 12.—.

Hooff, Hector van. Une vente de tableaux de maîtres au pays de Waes en 1838 (Annales du Cercle archéol. du pays de Waes, 1900, S. 493.)

Hulin, Georges. Le tableau de „Tomyris et Cyrus" dans l'ancien palais épiscopal de Gand. (Bulletin der Maatsch. van geschied. en oudheidsk. te Gent, 1901, S. 222.)

Hymans, Henri. Deux nouveaux autographes de Rubens, par H. H., con-

servateur à la bibliotèque royale. Bruxelles, Hayez, 1900. In-8⁰, 11 p. [Extrait des Bulletins de l'Académie royale de Belgique, classe des beaux-arts, nº 8, 1900.]

Jacobsen, Emil. Un dessin du Corrège. (Gazette des beaux-arts, 3e période, t. 25, 1901, S. 318.)

— Un quadro d'altare di Colonia a Milano [L'Annunciazione e Santi, Museo Poldi-Pezzoli]. (L'Arte, anno IV, 1901, S. 30.)

Jadart, Henri. Le Vitrail de Puiseux et autres anciens vitraux des églises du département des Ardennes; par H. J., correspondant du ministère de l'instruction publique. In-8, 27 p. et grav. Dôle, imprimerie et librairie Bernin. 1900. [Tiré à part à 50 exemplaires, dont 12 sur papier vergé. Extrait de la Revue historique ardennaise.]

Jaeschke, Emil. Die Antike in der bildenden Kunst der Renaissance. 1. Die Antike in der Florentiner Malerei des Quattrocento. Inaug.-Diss. 4⁰, 40 S. Breslau.

Josz, Virgile. Fragonard (mœurs du XVIIIe siècle). In-18 jésus, 343 p. Poitiers, impr. Blais et Roy. Paris, Société du Mercure de France. 1901. fr. 3.50. [Il a été tiré 7 exemplaires sur papier de Hollande, numérotés de 1 à 7.]

Kautzsch, Rudolf. Matthias Grünewald. Vortrag. (Offizieller Bericht über die Verhandlungen des kunsthistor. Kongresses in Lübeck 1900, S. 96.)

Kirsch, Prof. J. P. Ein neu entdecktes Fresko der Prätextat-Katakombe. (Römische Quartalschrift, XV, 1901, S. 264.)

Knackfuss, H. Raffael. 7. Aufl. (= Künstler-Monographien, hrsg. von H. Knackfuss. 1.) 8⁰. 132 S. mit 128 Abbildgn. von Gemälden u. Zeichnungen. Bielefeld, Velhagen & Klasing, 1901. M. 3.—.

Koch, Günther. Ein Document zur Geschichte des Heller'schen Altarbildes. (Monatsberichte über Kunstwissenschaft u. Kunsthandel, hrsg. v. H. Helbing, I, 1901, S. 187.)

Kolberg, Joseph. Ein französisches Psalterium des XIV. Jahrh. [in der Bibliothek des Bischöflich ermländischen Priesterseminars zu Braunsberg]. (Zeitschrift für christliche Kunst, XIII, 1900, Sp. 257 u. 289.)

Kolde, Th. Hans Denck und die gottlosen Maler von Nürnberg. (Beiträge zur bayerischen Kirchengeschichte, VIII, 1.)

Kopera, F. Die Miniaturen polnischer Herkunft in der Oeffentlichen Bibliothek zu St. Petersburg, 11.–12. Jahrhundert. (Anzeiger d. Akademie d. Wissenschaften in Krakau, philol. u. histor.-philos. Classe, 1900, Nr. 4.)

Kornerup, J. Middelalderens Altere og Altertavler. (Kirkehistoriske Samlinger, IV. R., 6. Bd., 3. Heft.)

Kristeller, Paul. Andrea Mantegna. English Edition by S. Arthur Strong, M. A. 4⁰. XXII, 511 p. With 26 plates and 126 text illustrations. London, Longmans, Green, and Co., 1901. Lstr. 3, 10 sh. [Inhalt: 1. Mantegnas country: intellectual and artistic influences of his youth. 2. The frescoes in the Capel of the Eremitani at Padua. 3. The earliest Easel-Pictures. 4. The Triptych in s. Zeno at Verona and other contemporary works. 5. Mantegna at Mantua. 6. The earliest works of the Mantuan period up to the frescoes of the „Camera degli Sposi". 7. The „Camera degli Sposi" in the Castello di Corte at Mantua. 8. The „Triumph of Caesar", the frescoes in the Belvedere of the Vatican, and other works of the time. 9. The large Altarpieces and other religious pictures of Mantegna's last period. 10. The mythological and allegorical pictures of the last period. 11. Mantegna as engraver. 12. Mantegnas death; his family and his personality; estimate of his art and its influence. — List of Mantegnas works. Lost or Missing works. Works attribued to Mantegna. Appendix: Documents relating to Mantegna. Index.]

Kügelgen, Constantin v. Gerhard v. Kügelgen als Porträt- u. Historienmaler. Mit 103 Abbildgn. nach Gemälden, Zeichngn. u. Stichen. 4⁰. V, 123 u. 2 S. in Fksm. Leipzig, R. Wöpke, 1901. Geb. M. 6.—. [Inhalt: 1. Die Kinder- u. Knabenjahre. 2. Die Lehr- und Wanderjahre. 3. Die Meisterjahre.]

Kunowski, L. v. Lionardo da Vinci als Organisator. (Der Kunstwart, hrsg. v. F. Avenarius, 14. Jahrg., 1900—1901, S 364 u. 407.)

Laban, Ferdinand. Van Dycks Bildnisse eines genuesischen Senators und seiner Frau. (Jahrbuch der K.

Preuss. Kunstsammlungen, XXII, 1901, S. 200.)

Lafarge. Le Rétable d'autel et les Peintures murales de la chapelle Notre-Dame-de-Consolation, à Thiézac, canton de Vic-sur-Cère; par l'abbé L., curé de Saint-Jacques-des-Blats, membre de la Société „la Haute-Auvergne". In-8, 11 p. Aurillac, imprim. Bancharel.

Lafond, Paul. Goya. 6: Goya portraitiste (fin). 7. Goya graveur. (La Revue de l'art ancien et moderne, t. IX, 1901, S. 20, 211.)

Lampel, Theoderich. Ein Antiphonar aus dem Chorherrenstift Vorau. (Der Kirchen-Schmuck [Seckau], XXXII, 1901, S. 37, 47, 68 u. 83.)

— Ein Antiphonar aus dem Chorherrenstift Vorau. [Separat-Abdruck aus dem „Kirchenschmuck".] gr. 8°. 58 S. mit 5 Tafeln. Vorau, Selbstverlag des Verf., 1901.

Lanoë, Georges, et Tristan **Brice.** Histoire de l'école française de paysage (depuis Le Poussin jusqu'à Millet), avec des notes et un appendice. In-8, 283 p. Nantes, imprim. Salières. Paris, libr. Charles. 1901. fr. 7.—.

Lapauze, Henry. Les Dessins de J. A. D. Ingres du musée de Montauban. Préface par M. Henry Roujon, directeur des beaux-arts. In-fol., XXIV, 309 p. Paris, Imprim. nationale; Bulloz, édit. 1901. [Tiré à 100 exemplaires.]

Lavergne, Georges-Claudius. Verrières de Notre-Dame de Vimoutiers. In-8°, 26 p. Paris, imprim. J. Dumoulin. Vimoutiers, libr. Mlles Colombe.

Lazard, Luzien. Les Peintres de Paris. In-8, 12 p. Nogent-le-Rotrou, imprim. Daupeley-Gouverneur. Paris, 1901. [Extrait du Bulletin de la Société de l'histoire de Paris et de l'Ile-de-France (t. 28).]

L. B. Miniature Sforzesche di Cristoforo Preda nella „National Gallery" di Londra. (Rassegna d'arte, I, 1901, S. 28.)

— Progetto di un „Corpus" dei Musaici pagani e cristiani, anteriori al X Secolo. (Rassegna d'arte, I, 1901, S. 45.)

Ledoux. Les Œuvres du peintre Wyrsch au Musée du Louvre et en Suisse; par le docteur L. In-8, 15 p. Besançon, impr. Dodivers. 1901. [Extrait des Mémoires de la Société d'émulation Doubs (7e série, t. 5).]

Lehmann, A. Das Bildnis bei den altdeutschen Meistern bis auf Dürer. Inaugural-Diss. 8°. 66 S. Heidelberg.

Léonard de Vinci. Carnets inédits de L. de V., accompagnés de plusieurs centaines de croquis et dessins (Forster Library, South Kensington Museum, London). Reproductions en fac-simile, montées sur papier fort. Impression faite à Cent exemplaires, tous numérotés. Petit in-4°. Paris, Édouard Rouveyre, rue de Seine 76, 1901. — Problèmes de Géométrie et d'Hydraulique. I. Les Solides d'égal volume. II. Machines hydrauliques. Applications du principe de la vis d'Archimède, Pompes, Machines d'épuisement et de dragage. Cent dix fac-simile. Trois volumes fr. 140.—.

— Feuillets inédits de L. de V. accompagnés de plusieurs milliers de croquis et dessins (Royal Library, Windsor). Reproductions en fac-simile, montées sur papier fort. Impression faite à Cent exemplaires, tous numérotés. f°. Paris, Édouard Rouveyre, rue de Seine, 76. 1901. Prix spécial de souscription aux 22 volumes fr. 1400.—. (Au lieu de 1900 francs, par volumes séparés.) — Volume: 1. Notes et dessins sur la Génération et le Mécanisme des fonctions intimes. Vingt-deux fac-simile. fr. 140.—; 2. Notes et dessins sur le Coeur et sa constitution anatomique, avec détails de l'appareil respiratoire, de myologie et des viscères abdominaux. Vingt-neuf fac-simile, imprimés sur papier bleu, conforme à l'original. fr. 120.—; 3. Notes et dessins sur les Mesures et Proportions du Corps humain. Vingt fac-simile. fr. 80.—; 4. Notes et dessins sur le Thorax et l'Abdomen. Respiration, Diaphragme, Cage thoracique. Dix-huit fac-simile. fr. 80.—; 5. Notes et dessins de Nerfs et Vaisseaux. Vingt-deux fac-simile. fr. 80.—; 6. Notes et dessins sur les Attitudes de l'Homme. Dix-neuf fac-simile. fr. 60.—; 7. Croquis et dessins de Physionomie humaine. Douze fac-simile. fr. 60.—; 8.—12. Fragments d'Études anatomiques (Recueil A, B, C, D, E). Cent cinquante fac-simile. fr. 400.—; 13. Croquis et dessins de Têtes grotesques. Trente fac-simile. fr. 80.—; 14. Croquis et dessins de Botanique. Dix-sept fac-simile. fr.

80.—; 15. Croquis et dessins sur le Cheval. Soixante-huit fac-simile. fr. 160.—; 16. Croquis de Devises et de Rébus. Huit fac-simile. fr. 60.—; 17. Recueils de Projets et d'Études. Quatorze fac-simile. fr. 80.—; 18. Études et dessins sur l'Atmosphère. Vingt et un fac-simile. fr. 100.—; 19. Études et dessins sur les Canaux. Vingt-quatre fac-simile. fr. 100.—; 20. Études et dessins sur la Chevelure et fragments du Traité de Peinture. Dix-sept fac-simile. fr. 80.—; 21. Études et dessins de Mécanique. Treize fac-simile. fr. 60.—; 22. Études et dessins d'Architecture. Quatorze fac-simile. fr. 60.—.

— Manuscrits inédits de L. de V., accompagnés de plusieurs milliers de croquis et dessins (British Museum. London). Reproductions en fac-simile, montées sur papier fort. Impression faite à Cent exemplaires, tous numérotés. Petit in-f⁰. Paris, Édouard Rouveyre, rue de Seine 76. 1901. — En cours de publication: Sciences Physico-Mathématiques. Quinze volumes. Sept cent soixante-dix fac-simile. fr. 1200.—.

— Il codice atlantico di Leonardo Da Vinci nella biblioteca Ambrosiana di Milano, riprodotto e pubblicato dalla r. accademia dei Lincei, sotto gli auspici e col sussidio del re e del governo. Fasc. 19—20. Roma, tip. della r. accademia dei Lincei, 1900. Fo. p. 773—860, con ottanta tavole.

Leroi, Paul. Vingt dessins de M. Ingres. (L'Art, t. LIX, S. 785.)

Lestrade, J. Hilaire Pader, peintre toulousain au XVIIe siècle, d'après des documents inédits. In-8, 19 p. Toulouse, imprimerie Douladoure-Privat; librairie Privat. 1901. [Extrait de la Revue des Pyrénées (t. 13).]

Levêque. Quelques mots sur la peinture monumentale. (Fédération artistique, 1901, S. 163.)

— Suprématie de l'art flamand au point de vue du coloris. (Fédération artistique, t. XXVII, S. 335.)

Levertin, O. Memling. (Wiener Rundschau, hrsg. v. F. Rappaport, 5. Jahrg., Nr. 2.)

(L. F.) Notizie Caraccesche. (Rassegna d'arte, I, 1901, S. 108.)

Loeser, Charles. L'autoritratto di Lorenzo di Credi. Atto di nascita dell' artista. (L'Arte, anno IV, 1901, S. 135.)

— Un' opera di Ambrogio de' Predis. [Ritratto di Francesco Sforza. Raccolta W.m Beattie. Glasgow.] (Rassegna d'arte, I, 1901, S. 65.)

Logan, Mary. Compagno di Pesellino et quelques peintures de l'école. (Gazette des beaux-arts, 3e période, t. 26, 1901, S. 18.)

— Deux tableaux de Jacapo del Sellaio au Musée du Louvre. In-8⁰, 4 p. avec 2 figures. Angers, imprimerie Burdin. Paris, Leroux, éditeur. 1900. [Revue archéologique.]

Longhi, A. Pro Caracci. (Resto del Carlino, Bologna 8—9 giugno 1901.)

Louvot. Le Peintre Melchior Wyrsch, d'après un livre récent; par M. l'abbé L., curé de Saint-Claude, à Besançon. In-8, 15 p. Besançon, imp. Dodivers. 1901. [Extrait des Mémoires de la Société d'émulation du Doubs (7e série, t. 5).]

Lüdtke, W. Drei frühbyzantinische Marienbilder. (Christliches Kunstblatt, hrsg. von J. Merz und M. Zucker, 1901, S. 109.)

Ludwig, Gustav. Bonifazio di Pitati da Verona, eine archivalische Untersuchung. I. Der sogenannte Bonifazio primo. II. Die Schüler Bonifazios: Domenico Biondo, Battista di Bonifatio, Marcantonio di Bonifatio, Antonio Palma, Stefano Cernotto, Vitruvio Buonconsiglio detto Vitrulio, Polidoro da Lanzano, Jacopo detto Pisbolica. (Jahrbuch der K. Preuss. Kunstsammlungen, XXII, 1901, S. 61 u. 180.)

Lynen, Amédée. Sébastien Vrancx, peintre de mœurs, escarmouches et combats. Texte et dessins par A. L. Bruxelles, H. Lamertin, 1901. In-4⁰, 37 p. de texte avec gravv. et 16 planches coloriées à la main. fr. 25.—.

Mackowsky, Hans. Der Pferde-Krüger. (Das Museum, VI. Jahrg., S. 41.)

Madonna, Una, di Jacopo Bellini. (Rassegna d'arte, I, 1901, S. 113.)

Maeterlinck, L. Roger van der Weyden et les „Ymaigiers" de Tournai. (Mémoires couronnés et autres mémoires publiés par l'Académie royale des sciences, des lettres et des beaux-arts de Belgique, T. LX, Bruxelles 1901.)

Magnus-Petersen, J[ulius]. De gamle Kalkmalerier i vore Kirker. 8⁰. 79 S.

med 54 Billeder. Kjobenhavn, G. E. C. Gad, 1900.

Majocchi, Rodolfo. L'autenticità della „Strage degli Innocenti": quadro di Raffaello Sanzio. Pavia, tipogr. F.lli Fusi, 1900, in.8, 30 p.

Malaguzzi, Francesco. La scuola del Francia. (Rassegna d'arte, I, 1901, S. 134.)

— Un affresco di scuola lombarda. [Pittura del Butinone già in S. Primo di Pavia presso i signori Grandi in Milano.] (Rassegna d'arte, I, 1901, S. 99.)

— Un nuovo documento sulla „Vergine delle Roccie di Leonardo". (Rassegna d'arte, I, 1901, S. 110.)

— Un quadro di Tiziano. (Rassegna d'arte, I, 1001, S. 41.)

Manzoni, Luigi. Chi fu il maestro del Pinturicchio? [Nuptialia Steinmann-von Gerstfeldt, 1 Giugno 1901.] 8⁰. 11 p. Perugia, Tipografia Umbra, 1901.

Marasse, Dr. M. Neue römische Entdeckungen. [Fresken in der Kirche der hl. Cäcilia.] (Internationale Revue für Kunst etc., III, 1901, Sp. 61.)

Marcucci, Michele. La sigla di Raffaello in una tavola del secolo XVI (quadro esistente nella chiesa di Lammari presso Lucca). Camaiore, tip. Benedetti, 1901, in-8, 13 p.

Mariotti, Cesare. A proposito di un dipinto di Carlo Crivelli. (Rassegna bibliografica dell' arte italiana, IV, 1901, S. 107.)

Markgraf, Hermann. Die Bilder der Breslauer Ratsherren von 1667. (Jahrbuch des Schlesischen Museums für Kunstgewerbe u. Altertümer, I, 1900, S. 87.)

Marquet de Vasselot, Jean-J. Un faux portrait de Marie de Bourgogne au Musée de Versailles. (La Chronique des arts, 1901, S. 84.)

Martin, Henry. Sur un portrait de Jacques-Antoine Marcello, sénateur vénitien (1453); par H. M., membre résidant de la Société nationale des antiquaires de France. In-8, 41 p. avec grav. Nogent-le-Rotrou, impr. Daupeley-Gouverneur. Paris. 1900. [Extrait des Mémoires de la Société nationale des antiquaires de France (t. 59).]

Mazzetti, Emilio. Bernardino Luini è di Lugano? (Corriere del Ticino, 1900, Nr. 211.)

Mc Leod, Addison. The Madonna, Child, and St. John, by Botticelli. [Collection Edmund Davis.] (The Art Journal, 1901, S. 33.)

Meister, Alte, (in den Farben des Originals wiedergegeben). 6. Lfg. hoch 4⁰. (8 Taf. in Passepartout m 4. S. Text.) Leipzig, E. A. Seemann. 1901. Subskr.-Pr. M. 5.—; einzelne Taf. M. 1.—; Ausg. auf grauem Karton u. d. T.: „Die Malerei" zu gleichen Preisen.

Meisterbilder fürs deutsche Haus. Herausgeg. vom Kunstwart. hoch 4⁰. Nr. 1—18. Mit Text auf dem Umschlag. München, G. D. W. Callwey. à M. —.25.

Melani, Alfredo. Affreschi nella valle d'Aosta. (Arte e Storia, anno XIX, 1900, S. 120.)

— „Il Velo di Classe". (Arte e Storia, anno XX, 1901, S. 105.)

— Un affresco mantegnesco a Mantova. (Arte e Storia, anno XX, 1901, S. 105.)

Méloizes, Des. Les Vitraux de Bourges; par le marquis Des M., inspecteur de la Société française d'archéologie. In-8, 16 p. Caen, imp. et lib. Delesques. 1901. [Extrait du Compte rendu du soixante-cinquième congrès archéologique de France, tenu en 1898 à Bourges.]

Memling. Le musée national du Louvre de Paris, la galerie royale des Uffizi de Florence et le musée de Bruges. Septième livraison. Harlem, H. Kleinmann et Cie, s. d. (1901). Album contenant 10 pl. en phototypie. La livraison, fr. 15.—.

Menéndez y Pelayo, Marcelino. Discursos leídos ante la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en la recepción pública del Excmo. é Ilmo. Sr. D. M. M. y. P. el día 31 de Marzo de 1901. Contestación del Excmo. é Ilustrísimo. Sr. D. Angel Avilés. Madrid. Est. Tipográfico de Fortanet. 1901. En 4⁰, mayor 91 p. 2 y 2.50. [Tema: La estética de la pintura y la crítica pictórica. en los tratadistas del Renacimiento.]

Merson, Ollivier. La Peinture française au XVIIe siècle et au XVIIIe. In-8, 351 p. avec fig. Evreux, impr. Hérissey. Paris, lib. May. 1900. [Bibliothèque de l'enseignement des beaux-arts.]

Métais. Un vitrail du XVI siècle à Courville (Eure-et-Loir); par M. l'abbé

M., correspondant du ministère de l'instruction publique. In-8⁰, 12 p. et 2 pl. Paris, Imprim. nationale, 1900. [Extrait du Bulletin archéologique.]

Meux, Lady. Manuscripts Nos 2—5: The miracles of the Blessed Virgin Mary and the life of Hannâ (Saint Anne) and the magical prayers of 'Ahĕta Mîkâêl. The Ethiopic texts edited with English translations etc., by E. A. Wallis Budge. 4⁰. LXV, 220, 116 p., 111 planch. London, W. Griggs, Chromolithographer, 1900.

Michel, Émile. Le retour de Rubens à Anvers. (L'Art, t. LIX, S. 739.)

Milosevic, Giuseppe. Sull'autore del quadro di S. Bernardino nella Basilica Antoniana (in Padova). Padova, tip. P. Prosperini, 1901, in-16, 12 p.

Mingarro Fenollosa, Leonardo. El pintor Francisco Ribalta. (Estudio crítico de su obra pictórica.) Castellón. Impr. de J. Forcada. 1901. En 12⁰ may. 20, XIII p. 0,25 y 0,50.

Molinier, Auguste. Quelques mots sur l'„Hortus deliciarum" d'Herrade de Landsberg. (L'Art, 1901, S. 97.)

— Une cosmographie chrétienne du VIe siècle. (L'Art, 1901, S. 389.)

Molmenti, P. Paris Bordon. (Nuova Antologia, XXXV, fasc. 694.)

Morelli, Domenico. Filippo Palizzi e la scuola Napoletana di pittura dopo il 1840. Ricordi. (Napoli nobilissima, X, 1901, S. 65 u. 81.)

Moro, Giovanni. Fra Benedetto miniatore?: contributo alla storia della miniatura nel secolo XV. Firenze, F. Lumachi (S. Miniato, tip. V. Bongi), 1901, in-8, 16 p. L. —.50.

Moschetti, Andrea. Di due quadri attribuiti a Paris Bordon. (L'Arte, IV, 1901, S. 280.)

Müntz, Eugène. Le Musée de portraits de Paul Jove (contributions pour servir à l'iconographie du moyen âge et de la Renaissance). In-4⁰, 95 p. avec grav. Paris, Imprim. nationale; lib. Klincksieck. 1900. [Extrait des Mémoires de l'Académie des inscriptions et belles-lettres (t. 36, 2e partie).]

— Le „Triomphe de la mort" à l'hospice de Palerme. (Gazette des beaux-arts, 3e période, t. 26, 1901, S. 223.)

Muther, Richard. Ein Jahrhundert französischer Malerei. (Revue franco-allemande, III, Nr. 57.)

— Ein Jahrhundert französischer Malerei. gr. 8⁰. 323 S. mit 126 erl. Textabbildgn. Berlin, S. Fischer, 1901. Geb. M. 10.50.

Narbey, C. Supplément aux „Acta Sanctorum" pour les vies des Saints de l'époque mérovingienne. Tome II, contenant des documents sur les origines du christianisme en Espagne, en Angleterre etc. f⁰. Paris, 1900. [Darin: Inscriptions funéraires et cippes chrétiens de la Bétique. Chambre sépulcrale ornée de peintures peut-être chrétiennes découverte dans la nécropole de Cormona (Séville).]

Niederzell. [Auffindung von Wandgemälden in der Pfarrkirche zu Niederzell auf der Insel Reichenau.] (Monatsberichte über Kunstwissenschaft und Kunsthandel, hrsg. v. H. Helbig, I, 1900, S. 154.)

Nietzki, A. Margareta von Kunheim, Martin Luthers jüngste und einzige ihn überlebende Tochter, ihr Gemahl Georg von Kunheim und deren Nachkommen bis zur Gegenwart. Mit einem Bilde der Tochter Luthers [von Lucas Cranach d. j. 1557]. Königsberg, Verlag der Evangelischen Buchhandlung des ostpreussischen Provinzialvereins für innere Mission, 1900. M. 1.—.

Nolhac, Pierre de. Encore un portrait de Pétrarque. (Gazette des beaux-arts, 3e période, t. 25, 1901, S. 292.)

Normand, Charles. J.-B. Siméon Chardin. (L'Art, 1901, S. 3, 49, 145, 220, 245, 311 u. 370.)

Nyári, Prof. Conservat. Dr. Alexander (Sándor). Le couvent des ermites de St. Paul à Czenstochowa et ses monuments d'art hongrois. (In ungar. u. französ. Sprache.) gr. 4⁰. 83 S. m. Abbildgn. u. 29 Taf. Budapest, (Wien, W. Braumüller), 1901. M. 10.—.

Oberziner, Lodovico. Il ritratto di Cristoforo Madruzzo [governatore di Milano] di Tiziano. (Strenna del giornale l'Alto Adige, 1900, 4⁰, S. 65—67.)

— Il ritratto di Christoforo Madruzzo di Tiziano. Lex. 8⁰. 18 S. m. 1 Taf. Trient, (G. Oberosler). M. 1.75.

Obreen, H. G. A. De thans bekende portretten van Jan van Wassenaer, laatste burggraaf van Leiden, uit het geslacht van dien naam. (Bulletin uitgegeven door den Nederlandschen Oudheidkundigen Bond, II, 1900–1901, S. 177.)

Odierno, L', stato della pittura in Italia

dietro l'opinione d'un recente storico d'arte tedesco e dietro quella di Luigi Sernagiotto autore dell' opera, sopra i due pittori Natale e Felice Schiavoni e della conferenza su Bonifacio Veneziano. Milano, L. F. Cogliati, 1901, in-8, 62 p.

Oidtmann, Heinrich. Die Schweizer Glasmalerei vom Ausgange des XV. bis zum Beginn des XVIII. Jahrh. Nach ihren Denkmälern und den neuesten Forschungen. (Zeitschrift für christliche Kunst, XIV, 1901, Sp. 129 u. 239.)

Omont, H. Peintures du manuscrit grec de l'Évangile de saint Matthieu, copié en onciales d'or sur parchemin pourpré, et récemment acquis pour la Bibliothèque Nationale. (Fondation Eugène Piot. Monuments et Mémoires. VII, S. 175.)

— Un très ancien manuscrit grec de l'évangile selon S. Matthieu récemment acquis pour la Bibliothèque Nationale. (Comptes-rendus de l'Académie des Inscr. et Belles-lettres, 1900, S. 215.)

Pàntini, R. Per una edizione italiana del van Dijck. (Nuova Antologia, anno XXXVI, fasc. 710.)

Paoletti fu Osvaldo, Prof. Pietro. Quiricio da Murano ed un suo quadro acquistato dalla R. Galleria di Venezia. (Rassegna d'arte, I, 1901, S. 140.)

— Una Sacra Conversazione dipinta da Giacomo Palma primo. (Rassegna d'arte, I, 1901, S. 43.)

Papadopoulos-Kerameus, A. Denys de Fourna, Manuel d'iconographie chrétienne. Texte original publié d'après un manuscrit du XVIIe siècle. Fasc. 1. St.-Petersbourg, 1900. [Das byzantinische Malbuch vom Berge Athos.]

Pauw, Napoleon de. Antwoord aan het woordje van M. Van Werveke nopens de oude muurschilderingen van het stadhuis van Gent. Gand, 1900. In-8⁰, 13 p. [Extrait de Bulletijn der maatschappij van geschied- en oudheidkunde, janvier 1900.]

— Les premiers peintres et sculpteurs gantois. No I: Les peintres, par N. de P., premier avocat général, président de la section d'histoire de la Société d'histoire et d'archéologie, à Gand. In-8, 39 p. et 1 pl. hors texte. Gand, imprimerie V. Van Doosselaere, 1899. [Extrait du Bulletin de la Société d'histoire et d'archéologie de Gand, 7e années no. 5.)

Pedevilla, Gaetano. Un affresco di Nostro Signore del Ponte della Maddalena di Lavagna. (Il Cittadino di Genova, 1901, no. 176.)

Philippi, Adolf. Die Anfänge der holländischen Landschaftsmalerei. (Die Grenzboten, 60. Jahrg., Nr. 38.)

— Jan Steen und das Sittenbild der Holländer. (Die Grenzboten, 60. Jahrg., Nr. 39.)

— Kunstgeschichtliche Einzeldarstellungen. Bd. V, der ganzen Folge Nr. 12: Die Blüte der Malerei in Belgien. Rubens und die Flamländer. Bd. VI, der ganzen Folge Nr. 13: Die Blüte der Malerei in Holland. 1. Buch: Frans Hals, Rembrandt und ihr Kreis. gr. 8⁰. XII, 230 S. mit mit 152 Abbildgn.; VIII, 240 S. Leipzig, E. A. Seemann, 1901. M. 4.50; M. 5.—.

Phillipps, Evelyn March. The frescoes in the Sixtine chapel. 8⁰. XVI, 159 p. London, J. Murray, 1901. 6/.

— Pintoricchio. (The Great Masters in Painting and Sculpture, edited by G. C. Williamson.) 8⁰, 170 p., 37 pl. London, George Bell & Sons, 1901. sh. 5.—. [Inhalt: List of Illustrations. Bibliography. Pedigree. 1. Biographical. 2. Derivation and character of his art. 3. First period in Rome. 4. Life in Rome–continued. 5. The Borgia Apartments. 6. The Same, and the Castel Sant' Angelo. 7. Spello. 8. Siena and the last of Rome. 9. The library at Siena. 10. Panel paintings. Catalogue of the works of Pintoricchio: Austria-Hungary, British Isles, France, Germany, Italy, Spain. Chronological table. Index.]

Phillips, Claude. Sir Joshua Reynolds. New ed. Cr. 8vo, 428 p. London, Seely. 3/6.

Pilon, Edm. Sur le portrait d'Erasme de Rotterdam par Hans Holbein. (Revue franco-allemande, III, Nr. 52.)

Pinza, G. Notizie sul cemetero cristiano di Bonaria presso Cagliari e su di un ipogeo cristiano presso Bonorva. (Nuovo Bullettino di Archeologia cristiana, VII, 1901, S. 61.)

Poppenberg, Felix. Piero di Cosimo. (Der Türmer, Monatsschrift, hrsg. v. E. v. Grotthuss, 3. Jahrg., 3. Heft.)

Pór, Anton. Die Runkelsteiner Wandgemälde in ihrer Beziehung zur Geschichte Ungarns. [Aus dem Magyarischen in das Deutsche übertragen

von August von Szászy.] (Mittheilungen der k. k. Central-Commission, N. F., XXVII, 1901, S. 57.)

— Magyar festő és műhimző Párisban, 1384—1417. [Etienne de Hongrie.] (Archaeologiai Értesitő, XXI, Budapest 1901, S. 35.)

Portraits, English, of the Eighteenth Century at Birmingham. (The Art Journal, 1901, S. 89.)

Pückler-Limpurg, Dr. S. Graf. D. Pfenning und der Tucheraltar zu Nürnberg. (Kunstchronik, N. F., XII, 1900—1901, Sp. 161.)

Quadri dei Conti da Sanseverino. (Rassegna d'arte, I, 1901, S. 109.)

Quadro, Il, di San Bernardino nella Basilica di Sant' Antonio, Padova. (Rassegna d'arte, I, 1901, Umschlag des Aprilheftes, Nr. 4.)

— r —. Die Wiederentdeckung des Porträts der Herzogin von Devonshire von Gainsborough. (Kunstchronik, N. F., XII, 1900—1901, Sp. 359.)

Rahn, J. R. Glasgemälde aus dem Anfang des XVI. Jahrhunderts und ihre Vorlagen. (Anzeiger für schweizerische Altertumskunde, N. F., III, 1901, S. 58.)

Récsey, V. Ueber den jetzigen Stand der Frage der Corvina-Bibliothek und ein neu entdecktes Corvina-Incunabel der Stiftsbibliothek zu Martinsberg in Ungarn. (Mittheilungen d. österr. Vereins f. Bibliothekswesen, V, 1901, No. 3.)

Rembrandt in der Sammlung Rudolf Kann, Paris. (Monatsberichte über Kunstwissenschaft u. Kunsthandel, hrsg. v. H. Helbing, I, 1901, S. 195.)

Renier, Rodolfo. Una leggenda carolingia ed un affresco mortuario in Piemonte. (Emporium, 1900, novembre.)

Riat, Georges. La Vierge souriante dans la peinture. (L'Art, 1901, S. 137.)

Ricci, Corrado. Iconografia storica. Il ritratto di Alessandro Faruffino [nella Regia Pinacoteca di Bologna]. (Rassegna d'Arte, I, 1901, S. 92.)

— La pittura a San Marino. (Rassegna d'arte, I, 1901, S. 129.)

— Le nozze di Cana. (Musaico del Sec. XV.) (Rassegna d'arte, I, 1901, S. 19.)

— Le pitture della cupola di San Vitale in Ravenna. (L'Arte, anno III, 1900, S. 403.)

— Spigolature sul Correggio. Disegni. Dipinti. (Rassegna d'arte, I, 1901, S. 7 u. 122.)

— Una gran tela di G. B. Cima da Conegliano. (Rassegna d'arte, I, 1901, S. 108.)

— Seymour de. La barbe de Charlemagne. (Revue archéologique, 3e série, t. XXXVIII, 1901, 1, S. 245.)

Richter, L. M. Ueber Jacopo della Quercia's Einfluss auf Sodoma. (Zeitschrift für bildende Kunst, N. F., XII, 1901, S. 244.)

Riehl, Berthold. Von Dürer zu Rubens. Eine geschichtliche Studie über die deutsche und niederländische Malerei des 16. Jahrhunderts. (= Abhandlungen der k. bayer. Akademie der Wiss. 3. Cl. 22. Bd. 1. Abt.) gr. 4⁰. (S. 135—229.) München, G. Franz' Verl. in Komm. M. 3.—.

Rincklake, Architekt Prof. Aug. „Wer ist Rembrandt". (Deutsche Revue, hrsg. v. Rich. Fleischer, 1901, Mai.)

Rocchi, E. L'opera e i tempi di Francesco di Giorgio Martini. (Bullettino senese di storia patria, vol. VII, fasc. 2.)

Romualdi, A. I dipinti del Tintoretto alla Scuola di San Rocco. (L'Arte, IV, 1901, S. 294.)

— Un quadro di Quirizio da Murano. (L'Arte, IV, 1901, S. 294.)

Rondot, Natalis. Peintres de Lyon. Un peintre lyonnais de la fin du XVe siècle; par M. N. R., correspondant de l'Institut. Grand in-8, 59 p. avec grav. Lyon, imp. Rey; lib. Bernoux et Cumin. 1900.

Rooses, Max. Dutch painters of the nineteenth century. With biographical notices, edited by M. R., curator of the Plantin-Moretus museum, Antwerp. Translated by F. Knowles. Wit six etching by Ph Zilcken, six photogravure plates and over 200 other illustrations. Tome II.—IV. Londres, Sampson Low, Marston et Cie, 1899. Gr. in-4⁰, VIII, 238, VIII, 258, VIII, 248 p., gravv. et pll. hors texte. Reliure pleine toile à fr. 52.50.

— Het schildersboek. Nederlandsche schilders der negentiende eeuw in monographieën door tijdgenooten. Met afbeeldingen hunner werken in houtgravure, photo- en autotypie tusschen den tekst en 12 autotypieën, 6 photogravures en 6 etsen van Ph. Zilcken buiten den tekst, uitgegeven onder

toezicht van M. R., conservator van het museum Plantin-Moretus te Antwerpen. Vierde deel. Anvers, De nederlandsche boekhandel, 1900. Gr. in-4⁰, IV, 248 p., gravv. et pll. hors texte. fr. 40.—.

— Le portrait de Nicolas Rockox. (Bulletin de la classe des lettres de l'Acad. roy. de Belgique, 1901, S. 423.)

— Le portrait de Nicolas Rockox par Van Dyck, par M. R., membre de l'Académie royale de Belgique. Bruxelles, Hayez. 1901. In-8⁰, 13 p. [Extrait des Bulletins de l'Académie royale de Belgique, classe des beaux-arts, nº 4, avril 1901.]

— Les peintres néerlandais du XIXe siècle, édité sous la direction de M. R., conservateur du musée Plantin d'Anvers. Traduction de Georges Eekhoud. Volume III. Anvers, La librairie néerlandaise, s. d. (1900). Gr. in-4⁰, VIII, 258 p., illustré de photogravures dans le texte, d'autotypies et d'héliogravures hors texte. Reliure pleine toile. fr. 50.—.

Rosenberg, Adolf. Prell. (= Künstlermonographien. In Verbindung mit Andern hrsg. von H. Knackfuss. LIII.) Lex. 8⁰. 116 S. mit 115 Abbildgn. nach Gemälden, Zeichnungen und Skulpturen. Bielefeld. Velhagen & Klasing, 1901. M. 3.—.

Roulin, Dom E. Tableau byzantin inédit (Musée épiscopal de Vich). (Fondation Eugène Piot. Monuments et Mémoires. VII, S. 93.)

Rubens „Triumph of Charity" and other „Triumphs". (The Magazine of Art, 1901, S. 89.)

S. A picture by Gerard Dow. (The Magazine of Art, 1901, S. 45.)

Salveraglio, F. La pittura Cremonese. (I Torrazzo di Cremona, 1900, Nr. 10.)

Sanders van Loo, A. W. Over nederlandsch gotieken; de national gallery de London. (Vlaamse school, 1900, S. 215.)

Sant' Ambrogio, Diego. La Vergine delle Rocce ad Affori e nella Scuola leonardesca. (Rassegna d'arte, I, 1901, S. 85.)

— Lo zodiaco del finestrone di San Domenico in Casal Monferrato. (Astrofilo, 1900, 3 luglio.)

— Sul rinvenimento ad Affori presso Milano della Vergine delle Rocce di Leonardo da Vinci. (Arte e Storia, XX, 1901, S. 113.)

— Una tavola pittorica del 1501 nel Duomo di Asti. (Arte e Storia, anno XX, 1901, S. 107.)

Scalvanti, O. Iconografia storica. S. Bernardino da Siena. (Rassegna d'arte, I, 1901, S. 105.)

Scatassa, Ercole. Documenti: Federico Barocci; Antonio Cimatori di Urbino, pittore; Giovan Giacomo Duti, pittore; Bernardino Maggi, pittore; M. Ventura da Cantiano, pittore; Giovan Maria Antonio, pittore; Giovan Andrea Urbani di Urbino, pittore; Bartolomeo Cialdieri di Urbino, pittore ed indoratore; Girolamo Cialdieri di Urbino, pittore; Basilio Magieri di Urbino, pittore; Camillo Paci, pittore; Vincenzo Santagati di Urbino, pittore; Vincenzo Patanazzi di Urbino, pittore; Pasquino Frisoni, pittore; Giovan Jacopo della Bergna, pittore; Luca da Castel Durante, pittore; Bernardino Luci, pittore. (Rassegna bibliografica dell'arte italiana, IV, 1901, S. 129.)

— Jacomo de mastro Piero di Urbino. (Arte e Storia, anno XIX, 1900, S. 106.)

— Per la patria di Federico Barocci. (Le Marche, Fano 1901, giugno.)

Scheikévitch, S. Adam Elzheimer. Ses gravures originales. Une eau-forte inédite. (Gazette des beaux-arts, 3e période, t. 25, 1901, S. 401.)

Schmidt, Adolf. Das Florilegium des Malers Johann Walther, Strassburg 1654. (Zeitschrift für Bücherfreunde, IV, 2, 1900—1901, S. 375.)

[— Wilhelm. Dürer's „Himmelfahrt und Krönung der Maria", 1509.] (Kunstchronik, N. F., XII, 1900—1901, Sp. 232.)

Schmölzer, Hans. Der Bibliotheksaal im Castell zu Trient. (Mittheilungen der k. k. Central-Commission, N. F., XXVII, 1901, S. 37.)

— Die Fresken des Castello del Buon Consiglio in Trient und ihre Meister. Eine kunstgeschichtliche Studie. gr. 8⁰. 66 S. mit Abbildgn. u. 3 Tafeln. Innsbruck, Wagner, 1901. M. 2.—.

Schnütgen. Altniederländische Gemälde mit Szenen aus dem Leben des hl. Augustinus. (Zeitschrift für christliche Kunst, XIV, 1901, Sp. 161.)

— Die Vermählung der hl. Katharina mit dem Jesuskinde von Correggio. (Zeitschrift für christliche Kunst, XIV, 1901, Sp. 33.)

— Kleines Flügelgemälde der altburgundischen Schule [in der Ga-

lerie Weber zu Hamburg]. (Zeitschrift für christliche Kunst, XIV, 1901, Sp. 1.)

Schröder, Prof. Dr. Alfred. Die frühesten datirten Bilder Hans Holbein's des Aelteren im Dome zu Augsburg. (Repertorium für Kunstwissenschaft, XXIV, 1901, S. 137.)

Schubert, (Hermann) Rektor. Raffael's Werke. Vortrag zu einer Serie von 67 Laternbildern. (= Projektionsvorträge aus der Kunstgeschichte, H. 4.) 8°. 40 S. Düsseldorf, E. Liesegang, 1900. M. 1.

Schubert-Soldern, Fortunat von. Ein Votivbild des 15. Jahrhunderts. [Hl. Hieronymus mit Donatorengruppe aus dem Klarenstifte zu Glogau.] (Jahrbuch des Schlesischen Museums f. Kunstgewerbe u. Altertümer, I, 1900, S. 100.)

Schubring, Paul. Vittore Pisano. (Das Museum, VI. Jahrg., S. 21.)

Schulz, Dr. Fritz Traugott. Typisches der grossen Heidelberger Liederhandschrift und verwandter Handschriften nach Wort und Bild. Eine germanistisch-antiquar. Untersuchung. (Neue [Titel-]Ausg.) gr. 8°. 116 S. Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 1901. M. 3.20.

Schumann, Paul. Das Deckengemälde aus dem Brühlschen Palais. (Dresdner Anzeiger, 1900, Nr. 263, S. 4.)

Sedlitzky, W. Salisburgensien in der kais. Gemälde-Gallerie in Wien. (Mittheilungen der Gesellschaft für Salzburger Landeskunde, XLI, 1.)

Seeck, Otto. Zu dem Werke des Hubert van Eyck. (Kunstchronik, N. F., XII, 1900—1901, Sp. 257.)

Segvić. Un frammento di affresco nell' abside d. Chiesa Cattedrale di Cattaro. (Bullettino di Archeologia e Storia Dalmata, XXIII, 10—11.)

Sforza, Giovanni. Testamento inedito del pittore Filippo Martelli. (Giornale storico e letterario della Liguria, 1901, Gennaio-Febbraio.)

— Testamento inedito del pittore Filippo Martelli. 8°. 5 p. Spezia, tip. F. Zappa, 1901. [Dal Giornale Storico e Letterario della Liguria.]

Shayer, W. (The Magazine of Art, 1901, S. 330.)

Siber, Alphons. Die Malereien in der Kirche zu Cogolò. (Mittheilungen der k. k. Central-Commission, N. F., XXVII, 1901, S. 43.)

— Die Restaurierung des St. Ottilien-Altares zu Dietenheim. (Mittheilungen der k. k. Central-Commission, N. F., XXVII, 1901, S. 121.)

Silva, Graf Franz von. Schola artistica Beuronensis. Die Malerschule des Benedictinerordens. gr. 8°. 40 S. m. 1 Taf. Wien, W. Frick, 1901. M. 1.20.

Singer, Hans W. Claude Gelée gen. Lorrain. (Das Museum, VI. Jahrg., S. 33.)

Six, J. Aelbert Cuyp's gezicht op Dordrecht. Verzameling Van der Hoop. (Bulletin uitgegeven door den NederlandschenOudheidkundigenBond, II, 1900—1901, S. 19.)

— Holbein's portret van Jane Seymour. Mauritshuis te 's Gravenhage. (Bulletin uitgegeven door den Nederlandschen Oudheidkundigen Bond, II, 1900 —1901, S. 32 u. 127.)

Smet, Joseph de. Quelques notes relatives aux Van Eyck. (Bulletin der Maatsch. van geschiedenis en oudheidskunde te Gent, 1901, S. 193.)

Sörensen, Johannes, S. J. Ein Q. Massys'sches Andachtsbild. (Zeitschrift für christliche Kunst, XIII, 1900, Sp. 239.)

Sordini, G. Alla ricerca della tomba di un uomo celebre. (Rassegna d'arte, I, 1901, S. 88.)

Spahn, M. Philipp Veit. (= Künstler-Monographien, hrsg. von H. Knackfuss, LI.) Lex. 8°, 102 S. mit 92 Abbildgn. nach Gemälden u. Zeichnungen. Bielefeld, Velhagen & Klasing, 1901. M. 3.—.

Staffetti, Luigi. Spigolature di storia artistica massese. Un affresco di Bernardino Pinturicchio nel Duomo di Massa. Spezia, tip. F. Zappa, 1900, in-8, 25 p. e 1 tav. [Dal Giornale Storico e Letter. della Liguria.]

Stearns, Frank Preston. Four Great Venetians. An Account of the Lives and Works of Giorgione, Titian, Tintoretto and Il Veronese. Cr. 8vo, 386 p. Putnam's Sons. 9/.

Steen, Jan. 4. (Schluss-)Lfg. (10 Lichtdruck-Taf.) Haarlem, H. Kleinmann & Co., 1901. M. 12.50; kplt. in Mappe M. 60.—.

Steinmann, Ernst. Botticelli. Trans. by Campbell Dodgson. (Monographs on Artists, No. 6.) With 90 Illusts, from Pictures and Drawings. Imp. 8vo, 112 p. H. Grevel. 4/.

— Eine Erwerbung der Galleria nazionale in Rom. [Der hl. Georg, dem Giorgione zugeschrieben]. (Kunstchronik, N. F., XII, 1901, Sp. 417.)

— Entdeckung eines Freskencyklus in Tolentino in Umbrien. (Kunstchronik, N. F., XII, 1900—1901, Sp. 332.)

Strzygowski, Josef. Das Epithalamion des Paläologen Andronikus II. Ein Beitrag zur Geschichte des byzantinischen Ceremonienbildes. (Byzantinische Zeitschrift, X, 1901, S. 546.)

— Der illustrierte Physiologus in Smyrna. (Byzantinische Zeitschrift, X, 1901, S. 218.)

— Dürer's Madonna vom Jahre 1519 [Graz, Landesgalerie], sein und Holbein's Verhältniss zu Leonardo. (Zeitschrift für bildende Kunst, N. F., XII, 1901, S. 235.)

Supino, I. B. Sandro Botticelli. Traduit de l'italien par M. J. De Crozals. Firenze, F.lli Alinari (tip. G. Barbèra), 1900, in-8 fig., 169 p. e 12 tav.

Swarzenski, Georg. Denkmäler der süddeutschen Malerei des frühen Mittelalters. 1. Tl. Die Regensburger Buchmalerei des X. u. XI. Jahrh. Studien zur Geschichte der deutschen Malerei des frühen Mittelalters. Mit 101 Lichtdr. auf 35 Taf. gr. 4⁰. IX, 228 S. Leipzig, K. W. Hiersemann, 1901. Geb. M. 75.—. [Inhalt: 1. Regensburg u. d. Schreibstube von St. Emmeram in karolingischer Zeit. 2. Die religiöse Bewegung des X. Jahrhunderts in Süddeutschland u. der Beginn der künstlerischen Thätigkeit in Regensburg. 3. Die Zeiten Wolfgangs u. Rommalds. 4. Die Blütezeit der Regensburger Schule unter Heinrich II. 5. Zwei Bilderzyklen aus dem Leben Christi. 6. Der Umschwung im Geistesleben des XI. Jahrhunderts u. die letzte Thätigkeit der Schule.]

— Die Regensburger Buchmalerei des 10. und 11. Jahrhunderts. Inaugural-Diss. Gr. 4⁰. 35 S. Heidelberg, 1901.

— Eine neuentdeckte altchristliche Bilderhandschrift des Orients. [Ueberreste eines Tetrauangelions in der Bibliothèque Nationale.] (Kunstchronik, N. F., XII, 1900—1901, Sp. 145.)

Sylos, Luigi. Un pittore Pugliese a Torino. Corrado Giaquinto. (Napoli nobilissima, X, 1901, S. 42.)

T. Un desco da parto nella collezione del barone Giorgio Franchetti a Venezia. (L'Arte, anno IV, 1901, S. 134.)

Thode, Henry. Albrecht Dürers Sieben Schmerzen der Maria. (Jahrbuch der K. Preuss. Kunstsammlungen, XXII, 1901, S. 90.)

— Tintoretto. (=Künstler-Monographien. In Verbindung mit Andern hrsg. von H. Knackfuss, XLIX.) Lex.-8⁰. 140 S. mit 109 Abbildgn. nach den Orig.-Gemälden. Bielefeld, Velhagen & Klasing, 1901. M. 4.—.

— Tintoretto. Kritische Studien über des Meisters Werke. (Repertorium für Kunstwissenschaft, XXIII, 1900, S. 427 u. XXIV, 1901, S. 7.)

Tizio, Sigismondo. Notizie sulla vita e le opere del Pinturicchio, con note del dott. Luigi Billi (Contrada dell' Istrice). Siena, stab. tip. Carlo Nava, 1900. 8⁰. 16 p.

Toesca, P. Precetti d'arte italiani: saggio sulle variazioni dell' estetica nella pittura dal XIV al XVI secolo. Livorno, stab. tip. S. Belforte e C., 1900. 16⁰. 103 p.

Toni, G. B. de. Frammenti vinciani, con documenti inediti. Padova, Tip. del seminario, 1900, in-8, 61 p. e prospetto. [Inhalt: 1. Intorno a Marco Antonio Dalla Torre, anatomico veronese del XVI secolo ed all'epoca del suo incontro con Leonardo da Vinci a Pavia. 2. Una frase allusiva a Stefano Ghisi. 3. Contributo alla conoscenza di un fonte del manoscritto B di Leonardo da Vinci. 4. Osservazioni di Leonardo intorno ai fenomeni di capillarità.]

Vaccari, Giovanni. Un capolavoro di Jacopo da Ponte. (Emporium, 1900, luglio.)

Valabrègue, Antony. Peintres de sujets de chasse. 1: Jean-Baptiste Oudry. (La Chronique des arts, 1901, S. 12 u. 28.)

Valentin, Veit. Die Sixtinische Madonna. (Preussische Jahrbücher, 1901, S. 104.)

Velazquez. (The Edinburgh Review, No. 395, January 1901, S. 132.)

Venedig. Freskenaufdeckung in der Frarikirche. (Kunstchronik, N. F., XII, 1900-1901, Sp. 103.)

Venturi, Adolfo. Beato Angelico e Benozzo Gozzoli. (L'Arte, anno IV, 1901, S. 1.)

— La pittura Parmigiana nel secolo XV. (L'Arte, anno III, 1900, S. 374.)

Verfertigung, Die, und Ausschmückung

der Bücher in den mittelalterlichen Klöstern. (Beilage zur Augsburger Postzeitung, 1900, 55.)

Vermeer, The newly discovered. (The Athenaeum, 1901, January to June, S. 409.)

Vesme, Alessandro, — Francesco **Carta.** I miniatori dell'Apocalisse dell'Escuriale. (L'Arte, anno IV, 1901, S. 35.)

Vie, La, de la Vierge (peinture de H. Fries). (Fribourg artistique, 1901, No. 1, Janvier.)

Viguié. Une attribution erronée. [Les peintures du choeur de la cathédrale de Cahors ne représentent pas le martyre de sainte Spérie, mais celui de sainte Valérie.] (Bulletin de la Société des études littéraires, scientifiques et artistiques, t. XXIV, 1899, S. 145.)

Vincent, Fr. H. Une mosaïque byzantine à Jérusalem. (Revue Biblique internationale, 1901, S. 436.)

Voll, Karl. Der Gonzaga-Cyclus des Tintoretto in der Münchener Pinakothek. (Allgemeine Zeitung, München 1901, Beilage Nr. 56.)

— Die Velburger Altarflügel [in der Pfarrkirche von Velburg (Oberpfalz)]. (Monatsberichte über Kunstwissenschaft u. Kunsthandel, hrsg. v. H. Helbing, I, 1901, S. 295.)

— Jan van Eyck en France. (Gazette des beaux-arts, 3e période, t. 25, 1901, S. 215.)

— Josse van Ghent und die Idealportraits von Urbino. (Repertorium für Kunstwissenschaft, XXIV, 1901, S. 55.)

Volta, La, dipinta dal Parmigianino nella Rocca di Fontanellato [presso Parma]. (Arte italiana decrativa e industriale, 1901, S. 51.)

Vorlaender, O. Reste alter Wandmalereien in der Kirche zu Herringen bei Hamm i. Westf. (Die Denkmalpflege, III, 1901, S. 60.)

Wandgemälde, Albrecht Dürers, im grossen Rathhaussaale zu Nürnberg. (Monatsberichte über Kunstwissenschaft u. Kunsthandel, hrsg. v. H. Helbing, I, 1900, S. 155.)

Waters, W. G. Piero della Francesca. (Great Masters in Painting and Sculpture.) Illust. Cr. 8vo, X, 135 p. G. Bell. 5/.

Weale, W. H. James. Hans Memlinc. Biographie; tableaux conservés à Bruges, par W. H. J. W., associé de l'Académie royale de Belgique. Bruges, L. De Plancke, 1901. In-8°, VIII, 56 p., 2 pl.

— Hans Memlinc. (The Great Masters in Painting and Sculpture, edited by G. C. Williamson.) 8°, XXIV, 110 p. with 40 pl. London, George Bell & Sons, 1901. sh. 5.—. [Inhalt: Preface. List of illustrations. Bibliography. 1. Biographical. 2. Authentic works. 3. Unauthenticated works. 4. Other attributed works. 5. Characteristics. Catalogue of the works of Memlinc. Index.]

— Hubert van Eyck. (Gazette des beaux-arts, 3e période, t. 25, 1901, S. 474.)

— L'art primitif aux Pays-Bas. (Fédération artistique, t. XXVII, S. 280, 296 u. 304.)

— Le Couronnement de la Sainte Vierge, peint par Albert Cornelis, 1517—1522. Panneau découpé en haut en forme d'un arc en accolade. H. 1m 68. L. 1m 76. (Revue de l'art chrétien, 1901, S. 361.)

— Les peintures des maîtres inconnus. Tableau attribué à Roger Van der Weyden. [Déposition du Christ. Musée de La Haye.] (Revue de l'art chrétien, 1901, S. 124.)

— Remarks on Memling. (Repertorium für Kunstwissenschaft, XXIV, 1901, S. 132.)

Weber, Anton. Der heilige Hieronymus. Ein neu aufgefundenes Gemälde Albrecht Dürers [im „Museu Nacional des Bellas Artes" zu Lissabon]. (Monatsberichte über Kunstwissenschaft u. Kunsthandel, hrsg. v. H. Helbing, I, 1901, S. 327.)

— und M. G. **Zimmermann.** Ein bisher unbeachtetes Gemälde Albrecht Dürer's „Der h. Hiernonymus." [Im „Museu Nacional des Bellas Artes" zu Lissabon.] (Zeitschrift f. bild. Kunst, N. F., XII, 1900—1901, S. 17.)

— Paul. Die Iweinbilder aus dem 13. Jahrhundert im Hessenhofe zu Schmalkalden: 1. Profanmalereien des deutschen Mittelalters. 2. Der Hessenhof zu Schmalkalden und seine Wandgemälde. 3. Beschreibung und Erklärung der Wandgemälde. 4. Der Zweck des ausgemalten Gemaches im Hessenhofe. 5. Technisches. 6. Künstlerische Würdigung der Schmalkalder Wandgemälde. 7. Die Entstehungs-

zeit der Schmalkalder Wandgemälde. (Zeitschrift f. bild. Kunst, N. F., XII, 1900—1901, S. 73 u. 113.)

— Die Iweinbilder aus dem 13. Jahrh. im Hessenhofe zu Schmalkalden. [Aus: „Ztschr. f. bild. Kunst".] gr. 4⁰. 24 S. m. Abbildgn. u. 3 Taf. Leipzig, E. A. Seemann, 1901. M. 2.50.

Wedmore, Frederick. Turner and Ruskin. An Exposition of the Work of Turner from the Writings of Ruskin. Edit. with a Biografical Note on Turner by F. W. 91 Illusts. 2 Vols. Fol. 188, 219 p. G. Allen. 147/.

Weese, Artur. Zwei neue Terborchs der Pinakothek. (Monatsberichte über Kunstwissenschaft und Kunsthandel, herausgeg. von H. Helbing, 1. Jahrg., 1901, S. 365.)

Weisbach, Werner. Der Meister des Carrand'schen Triptychons. (Jahrbuch der K. Preuss. Kunstsammlungen, XXII, 1901, S. 35.)

Welisch, Dr. Ernst. Augsburger Maler im 18. Jahrh. Ein Beitrag zur Geschichte des Barock u. Rokoko. gr. 8⁰. VI, 146 S. Augsburg, Lampart & Co. M. 4.—.

Westerling, Rubens. (Libre critique, 1901, S. 169.)

Weyden, Rogier van der. (Rogier de la Pasture). 1400?—1464. Königl. Museum Antwerpen, National-Gallerie London, Louvre Paris, Mauritshuis Haag, Uffizi-Galerie Florenz. (In 4 Lfgn.) 1. u. 2. Lfg. gr. Fol. (10 Lichtdr.-Taf.) Haarlem, H. Kleinmann & Co., 1901. à M. 6.—.

Williamson, George C. Francesco Raibolini called Francia. Illust. (Great Masters in Painting and Sculpture.) 8vo, XVI, 160 p. London, G. Bell. 5/.

Wilpert, J. Maria als Fürsprecherin und mit dem Jesusknaben auf einem Fresko der ostrianischen Katakombe. (Römische Quartalschrift, XIV, 1900, S. 309.)

Witkowski, Georg. Ein unbekanntes Bildnis Heinrichs von Kleist. (Zeitschrift für bildende Kunst, N. F., XII, 1901, S. 221.)

Witt, Robert C. Romney's Portraits at the Grafton Gallery. (The Nineteenth Century, March 1901, S. 523.)

Wörndle, Heinrich von. Gebhard Flatz, der vorarlbergische Fiesole. (Geb. 11. VI. 1800 — gest. 19. V. 1881.) Vortrag. [Aus: „Kathol. Kirchenzeitg."] 8⁰. (38 S. m. Titelbild.) Salzburg, (Innsbruck, Vereins-Buchh. u. Buchdr.), 1901. M. —.30.

Wolf, August. Treviso. Paris Bordone-Feier. (Kunstchronik, N. F., XII, 1900 bis 1901, Sp. 75.)

— Venedig. Aufdeckung der Fresken in der Kirche St. Stephano. (Kunstchronik, N. F., XII, 1900—1901, Sp. 331.)

— Zwei neue Erwerbungen der Akademie zu Venedig. [Madonna mit Heiligen, von Palma vecchio. Der hl. Hieronymus von Jacopo Bassano.] (Zeitschrift f. bild, Kunst, N. F., XII, 1900—1901, S. 111.)

Wolff, Dr. James. Lionardo da Vinci als Ästhetiker. Versuch einer Darstellung und Beurtheilung der Kunsttheorie Lionardos auf Grund seines „Trattato della pittura". Ein Beitrag zur Geschichte der Ästhetik. gr. 8⁰. 140 S. Strassburg, J. H. E. Heitz, 1901. M. 3.—.

Wuescher-Becchi, E. Sulla ricostruzione di tre dipinti descritti da Giovanni Diacono ed esistenti all' suo tempo (sec. IX) nel convento di S. Andrea ad Clivum Scauri. (Nuovo bullettino di archeologia cristiana, VI, 1900, S. 235.)

Wustmann, G. Georg und Apollonia von Wiedebach. Zwei neuentdeckte Cranachsche Bildnisse in Leipzig. (Leipziger Tageblatt, 1901, Nr. 19, S. 257.)

Z. Der neuentdeckte Hamburger Maler Francke. (Christliches Kunstblatt, hrsg. von J. Merz und M. Zucker, 1901, Nr. 1.)

— Zu Lucas Cranach dem jüngeren. [Margarete von Kunheim, Tochter Luthers, von Lucas Kranach d. j. 1557.] (Christliches Kunstblatt, hrsg. von J. Merz und M. Zucker, 1901, S. 59.)

Zaccaria, Sac. Nicolò. Giovanni Battista Muttoni pittore. (Arte e Storia, anno XIX, 1900, S. 146.)

Zell, Franz. Volksthümliche Hausmalereien im bayerischen Hochland. Mit einem Anhang: Hausinschriften. (Altbayerische Monatsschrift, II, 1900, S. 6 u. 149.)

Zu Dürer. (Christliches Kunstblatt, hrsg. von J. Merz und M. Zucker, 1901, S. 46.)

Graphische Künste.

Albert, P. Zur Geschichte des deutschen Buchhandels im XV. Jahrhundert. (Alemania, 1901, XXVIII, S. 213.)

Allnutt, W. H. Notes on the introduction of printing-presses into the smaller towns of England and Wales, after 1750 to the end of the 18th century. (The Library, 1901, July.)

Arnold, E. Der erste Vertreter von Gutenbergs Kunst in Dresden. [Wolfgang Stöckel.] (Archiv für Buchgewerbe, XXXVIII, 1901, S. 219.)

— Dresden als Druckerstadt von 1524 bis 1900. Kurze Geschichte der Einführung der Kunst Gutenbergs in Dresden und ihrer Entwickelung. 8⁰, 103 S. Dresden, Lehmann, 1900.

Asse, Eugène. Les Bourbons bibliophiles. Rois et Princes; Reines et Princesses. Avant-propos par Georges Vicaire. In-18 jésus, IV, 149 p. Vendôme, imp. Empaytaz. Paris, lib. Daragon. 1901. [Collection du bibliophile parisien.]

Aufsesser, Julius. Lithographische Inkunabeln. (Zeitschrift für Bücherfreunde, V, 1, 1901—1902, S. 87.)

A. W. Neue Exegesen Dürer'scher Stiche. (Mittheilungen zu den Graphischen Künsten, 1901, Nr. 4, S. 47.)

Bach, Max. Des Petrus de Crescentius Buch über die Landwirtschaft und seine Illustrationen. (Zeitschrift für Bücherfreunde, V, 1, 1901—1902, S. 224.)

Barcia, A. M. de. Goya en la sección de estampas de la Biblioteca nacional. (Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, 1900, abril-mayo.)

Baudrier, J. Bibliographie lyonnaise. Recherches sur les imprimeurs, libraires, relieurs et fondeurs de lettres de Lyon au XVIe siècle; par le président Baudrier. Publiées et continuées par J. B. 4e série. In-8, 427 p. avec 175 reproductions en fac-similé. Lyon, impr. Rey; libr. Brun. Paris, libr. Picard et fils. 1899. fr. 20.—.

Beraldi, Henri. Propos de bibliophile (Gravure et Lithographie; Reliure). Vignettes de Darbour. In-16, 207 p. Lille, imp. Danel. Paris. 1901. [Tiré à 60 exemplaires.]

Bertarelli, A., e H. **Prior.** Scelta di vecchie carte da visita italiane dalla loro collezione. Milano, calcogr. Fusetti, in-16, pag. 2, e 25 tav. in rame. [Edizione di 99 esemplari.]

Bouchot, Henri. Notes de critique iconographique. Le prétendu graveur italien Gasparo Reverdino. (Gazette des beaux-arts, 3e période, t. 26, 1901, S. 102, 229.)

Boysen, Dr. K[arl]. Johann Gutenberg. Vortrag, geh. zu Königsberg i. Pr. 1900. 8⁰. 18 S. Königsberg, [1901].

Brenner, Hans. Zu Dürer's Stich „Adam und Eva" von 1504. (Repertorium für Kunstwissenschaft, XXIII, 1900, S. 453.)

Bresciano, G. Inventarii inediti del secolo XV contenenti libri a stampa e manoscritti. (Archivio storico per le province napoletane, XXVI, 1.)

Champion, H. Documents sur les imprimeurs, libraires, cartiers, graveurs, fondeurs de lettres, relieurs, doreurs de livres, faiseurs de fermoirs, enlumineurs, parcheminiers et papetiers ayant exercé à Paris de 1450 à 1600. Recueillies aux Archives Nat. et au Dép. des Ms. de la Bibliothèque Nat. 8⁰. XI, 365 p. Paris, H. Champion, 1901. (= Publications de la Société de l'Histoire de Paris. Exercice 1901.)

Chodowiecki, Daniel. (Norddeutsche Allgemeine Zeitung, Berlin 1901, Beilage Nr. 33.)

Chodowiecki's 100. Geburtstag. (Der Kunstwart, XIV, 1900—1901, S. 464.)

Christian, A[rthur]. Origines de l'imprimerie en France. Conférences faites les 25 juillet et 17 août 1900 par M. A. Ch., Dir. de l'Impr. nat. [Vorrede: Louis Herbette.] 4⁰. LXIV, 128 p. Paris, Impr. nat., 1900.

Claudin, A. L'atelier de Pierre Caesaris et Jean Stoll, imprimeurs à Paris au XVe siècle. (La Bibliographie moderne, IV, 1900, S. 255.)

Clément-Janin. Gutenberg et l'imprimerie en France au XVe siècle. (Gazette des beaux-arts, 3e période, t. 26, 1901, S. 239.)

Clouzot, Henri. Catalogue descriptif et raisonné de l'œuvre d'O. de Rochebrune (1824—1900), avec notice artistique, introduction et index bibliographique. In-4, XXIII, 141 p. Niort, imprim. et librairie Clouzot. Fontenay-le-Comte (Vendée), château de Terre-Neuve. Paris, libr. Rapilly, 1901.

Crane, Walter. Of the Decorative Il-

lustration of Books Old and New. 2nd ed. Cr. 8vo, 352 p. G. Bell. 6/.

— Von der dekorativen Illustration des Buches in alter und neuer Zeit. Vorträge und Aufsätze. Aus dem Engl. von L. u. K. Burger. gr. 8°. XVI, 224 S. mit Abbildungen u. 11 Tafeln. Leipzig, H. Seemann Nachf., 1901. M. 7.50.

— Von der dekorativen Illustration des Buches in alter und neuer Zeit. Vorträge und Aufsätze. Aus dem Engl. von L. u. K. Burger. 2. Aufl. gr. 8°. XVI, 335 S. mit 147 Abbildgn. und 11 Taf. Leipzig, H. Seemann Nachf., 1901. M. 7.50.

Daniell, Walter V. A catalogue of engraved portraits of celebrated personages. Chiefly connected with the Hist. and Lit. of Great Britain. Accomp. by short Biogr. Notes. Compiled by W. V. D. With a Topogr. Index. Ill. with 1 portr. and 6 pl. 8°. 245 S. London, W. V. Daniell, 1900.

Dodgson, Campbell. Lucas Cranachs Holzschnitt „Der Adel" (B. 123). (Mittheilungen zu den Graphischen Künsten, 1901, Nr. 4, S. 33.)

Doyen, Camillo. Origini e sviluppo della litografia durante il secolo XIX: conferenza tenuta alla Scuola professionale tipografica di Milano. Milano, C. Lorilleux (Firenze, tip. S. Landi), 1901, in-32, 47 p.

Dürer, Albrecht. Kupferstich-Passion. 8°. 16 Bl. m. 17 Bl. Text. Nürnberg, S. Soldan, 1901. M. 3.—.

Dujarric-Descombes. Le premier ex libris périgourdin (1529). [Avec reproduction en phototypie.] (Bulletin de la Société historique et archéologique du Périgord, t. XXVII, 1900, S. 59.)

Dumont, Jean. La légende de Saint-Cristophe et les premières gravures sur bois. (Education populaire, 1900, No. 22.)

Ebstein, Erich. Bürger-Bilder. Eine Zusammenstellung der Gottfried August Bürger darstellenden Oelbilder, Kupferstiche, Schattenrisse u. Zeichnungen, mit Verwertung neuen und unbekannten Materials. (Zeitschrift für Bücherfreunde, V, 1, 1901—1902, S. 89.)

Enschedé, Ch. Technisch onderzoek naar de Uitvinding van de Boekdrukkunst. 4°. 86 S. Haarlem, Erven F. Bohn, 1901.

F[abriczy], C. v. Eine Florentiner Caricatur aus dem XIV. Jahrhundert. (Repertorium für Kunstwissenschaft, XXIII, 1900, S. 494.)

Falk, Franz. Bibelstudien, Bibelhandschriften und Bibeldrucke in Mainz vom 8. Jahrh. bis zur Gegenwart. gr. 8°, VI, 336 S. mit Abbildgn. Mainz, F. Kirchheim, 1901. M. 4.50.

— Jakob Merstetter, Adam Gelthuss u. Johann Faust. Zu den Gedächtniszeilen auf Gutenberg 1499. (Centralblatt für Bibliothekswesen, XVIII, 1901, S. 209.)

— Wieder ein Missale speciale. (Centralblatt für Bibliothekswesen, XVIII, 1901, S. 214.)

— Zu den Marienthaler Drucken. (Centralblatt für Bibliothekswesen, XVII, 1900, S. 481.)

— Zur Mainzer Bibliographie des 16. Jahrhunderts. (Centralblatt für Bibliothekswesen, XVIII, 1901, S. 61.)

Ferri, N. Dono di una stampa alla R. Galleria degli Uffizi. (Arte e Storia, anno XX, 1901, S. 94.)

Flury, Ad. Niklaus Manuels Totentanz in Bild und Wort. (Neues Berner Taschenbuch, auf d. J. 1901, hrsg. v. Dr. H. Türler.)

Focke, Oberbiblioth. Dr. Rudolf. Chodowiecki u. Lichtenberg. Daniel Chodowiecki's Monatskupfer zum „Göttinger Taschen Calender" nebst Georg Lichtenberg's Erklärgn. Mit e. kunst- und litterargeschichtl. Einleitg. hrsg. 1778—1783. hoch 4°. XX, 28 S. m. 18 Taf. Leipzig, Dieterich, 1901. M. 4.50; französ. Ausg. XX, 30 S. mit 18 Tafeln. M. 4.50.

Fraknói, Vilmos. A Budai krónika. A legrégibb hazai nyomtatványnak a M. N. Muzeum könyvtárában levő példánya után készült lenyomata. Bevezető tanulmányal ellátta Fraknói Vilmos. (Chronica Hungarorum. Impressa Budae 1473.) 4°. 34, 134 S. Budapest, Ranschburg Gusztáv, 1900. Kr. 20.—.

— Chronica Hungarorum. Impressa Budae 1473. Typis similibus reimpressa. Die Ofner Chronik. Fcsm.-Ausgabe des ersten ungarländischen Druckes nach dem Exemplare der Bibliothek des ung. Nationalmuseums. Mit einleit. Studie v. Tit.-Bisch. Gen.-Insp. W. F. Aus dem Ung. gr. 4°.

36 u. 132 fksm. S. Budapest. Wien, Gilhofer & Ranschburg. M. 20.—.

Frankau, Julia. Eighteenth Century Colour Prints: an Essay on certain Stipple Engravers and their Work in Colour, compiled, arranged, and written by J. F. Illustrated with Fifty-one Characteristic Pictures in Monochrome, and one in Colours, printed from Copper-plates. 4⁰, X, 132 p. London, Macmillan & Co., 1900. £ 8 sh. 8.

Friedländer, Max J. Der deutsche Holzschnitt und der deutsche Kupferstich. (Das Museum, VI. Jahrg., S. 45.)

Geisberg, Max. Das Wappen des Meisters E. S. (Jahrbuch der K. Preuss. Kunstsammlungen, XXII, 1901, S. 56.)

Glück, Gustav. Zu den Holzschnitten der Leidener Chronik von 1517. (Repertorium f. Kunstwissenschaft, XXIII, 1900, S. 455.)

Goldschmidt, Adolf. Zeichnungen und Radierungen Willem Buytewechs. Vortrag. (Sitzungsbericht der Berliner Kunstgeschichtlichen Gesellschaft, III, 1901, S. 14.)

Gutekunst, O. Jan Cornelius Sylvius. (W. 282, Bl. 187, M. 155. Datirt [sic!] 269.) Von Rembrandt. (Repertorium für Kunstwissenschaft, XXIV, 1901, S. 60.)

Gutenberg-Büchlein. Zur 500jähr. Gedächtnisfeier des Geburtstages Johann Gutenbergs am 24. Juni 1900 herausgegeben von einem Mainzer Schulmann. Mit Abbildgn. 8⁰. 32 S. Hannover, Berlin, C. Meyer, 1900.

Gutenbergfeier, Die, der Königl. Hofbuchdruckerei Trowitzsch & Sohn in Frankfurt a. d. Oder. Am 17. Juni 1900. 8⁰. 26 S. Frankfurt a. O., Trowitzsch & Sohn (1900). [Umschlag-Titel: Zum fünfhundertsten Geburtstag Gutenbergs. Festschrift der Kgl. Hofbuchdruckerei Trowitzsch & Sohn.]

Häbler, Konrad. Gedruckte spanische Ablassbriefe der Inkunabelzeit. (Zeitschrift für Bücherfreunde, V, 1, 1901 bis 1902, S. 1 u. 59.)

— Zur Inkunabelforschung. (Börsenblatt für den deutschen Buchhandel, 1901, 27. September, Nr. 226.)

Hanauer, A. Les Imprimeurs de Hagenau. Henri Gran (1489–1527). (Revue d'Alsace, 1901, Januar.)

Hanotaux, Gabriel. La Seine et les Quais. Promenades d'un bibliophile; par G. H., de l'Académie française. Frontispice à l'eauforte par A. Robida. In-18 jésus, IV, 103 p. Laval imprim. Barnéoud et Cᵉ. Paris, librairie Daragon. 1901. [Il a été tiré 375 exemplaires. Collection du Bibliophile parisien.]

Heidenheimer, Heinrich. Der Johannistag ein Fest der Buchdrucker. (La Bibliofilia, diretta da L. S. Olschki, III, 1901, S. 164.)

Heitz, Paul, und W. L. **Schreiber.** Pestblätter des XV. Jahrhunderts, hrsg. v. P. H. Mit einleit. Text von W. L. Sch. f⁰. 18 S., 41 Abbildgn., wovon 25 mit der Hand colorirt, in Orig.-Grösse. Strassburg, J. H. E. Heitz, 1901. Subskr.-Pr. M. 80.—.

Helbing, Hugo. Lose Blätter zur Geschichte der vervielfältigenden Künste. Unter Benützung der einschlägigen Litteratur bearbeitet. III. Die Wiener Ansichten von Schütz, Ziegler und Janscha. (Monatsberichte über Kunstwissenschaft und Kunsthandel, hrsg. von H. Helbing, 1. Jahrg., 1901, S. 369.)

Herbet, F. Les Graveurs de l'école de Fontainebleau. IV: les Eaux-Fortes nommées ou marquées. In-8, 67 p. Fontainebleau, imp. Bourges. 1901. [Extrait des Annales de la Société historique et archéologique du Gâtinais (1900).]

Herzog, Dr. Hans. Eine Jahrzeitstiftung des Johannes Knoblauch. (Centralblatt für Bibliothekswesen, XVII, 1900, S. 484.)

Hössle, Friedrich von. Geschichte der alten Papiermühlen im ehemaligen Stift Kempten u. in der Reichsstadt Kempten. gr. 4⁰. 110 S. m. Abbildgn., 4 [1 farb.] Taf. u. 1 Tab. Kempten, J. Kösel, 1900. M. 4.—.

Jadart, H. Les dessins de Jacques Cellier. (La Bibliofilia, diretta da L. S. Olschki, III, 1901, S. 118.)

Jennings, Oscar. Some Old Initial Letters. (The Library, ed. by J. Y. W. Macalister, January 1901, S. 44.)

Kade, Reinhard. Daniel Chodowiecki in Dresden 1773 und 1789. (Dresdner Anzeiger, Montags-Beilage, I, 1901, Nr. 2, S. 1.)

Kaemmerer, Ludwig. Ueber den deutschen Kupferstich im Kunsthaushalt des XV. Jahrhunderts. Vortrag. (Sitzungsbericht der Berliner Kunstgeschichtlichen Gesellschaft, V, 1901, S. 23.)

Kautzsch, R. Die Lithographie als

Kunst. (Archiv für Buchgewerbe, 1901, XXXVIII, S. 134 u. 176.)

Kellen, J. Ph. Van der. Michel Le Blond. Recueil d'ornements accompagné d'une notice biographique et d'un catalogue raisonné de son œuvre, qar J.-Ph. V. d. K., directeur du cabinet des estampes à Amsterdam. Sixième livraison. La Haye, Martinus Nijhoff, 1900. In-plano, 25 fig. en 9 pl. et un portrait. fr. 32.—. [Cette livraison est accompagnée de l'introduction et du catalogue (52 pages).]

Kemke, J. Zum Alexandermosaik von Pompei. [Thielmann Kerver's Ausgabe der Horen v. J. 1520.] (Jahrbuch des K. Deutsch. Archäolog. Instituts, XVI, 1901, S. 69.)

Kohfeldt, G. Bücherpreise aus den letzten Jahrzehnten des Mittelalters. (Zeitschrift für Culturgeschichte, hrsg. v. G. Steinhausen, 8. Bd., 4. Heft.)

— Ein Buchführerlager vom Jahre 1538. (Centralblatt f. Bibliothekswesen, XVII, 1900, S. 517.)

Kristeller, Paul. Ein venezianisches Blockbuch im Kgl. Kupferstichkabinet zu Berlin. (Jahrbuch d. K. Preuss. Kunstsammlungen, XXII, 1901, S. 132.)

— Ueber Andrea Mantegnas Kupferstiche. Vortrag. (Sitzungsbericht der Berliner Kunstgeschichtlichen Gesellschaft, III, 1901, S. 11.)

Kutschmann, Th. Geschichte d. deutschen Illustration vom ersten Auftreten des Formschnittes bis auf die Gegenwart. gr. 4⁰. 417 S. m. Abbildgn. u. 75 Taf. Berlin, F. Jäger, 1900. M. 35.—.

Labadie, Ernest. Notices biographiques sur les imprimeurs et libraires bordelais des XVIe, XVIIe et XVIIIe siècles, suivies de la liste des imprimeurs et libraires de Bordeaux et du département de la Gironde au XIXe siècle. Documents pour servir à l'histoire de l'imprimerie et de la librairie. In-8⁰, LIII, 187 p. avec 7 planches et vignettes. Bordeaux, impr. Demachy, Pech et Ce; lib. Mounastre-Picamilh. 1900. fr. 15.—. [Tiré à 200 exemplaires.]

Leiningen-Westerburg, Rittmstr. a. D. K. E. Graf zu. Deutsche und österreichische Bibliothekzeichen, Exlibris. Ein Handbuch f. Sammler, Bücher- u. Kunstfreunde. gr. 8. XVIII, 610 S. m. Abbildgn. u. 4 [2 farb.] Taf. Stuttgart, J. Hoffmann, 1901. Geb. M. 12.50.

— German Book-plates. An Illust. Handbook of German and Austrian Exlibris. Trans. by G. Ravenscroft Dennis. Cr. 8vo, 552 p. G. Bell. 12/6.

Liebenau, Dr. Theodor v. Ueberblick über die Geschichte der Buchdruckerei der Stadt Luzern. Gedenkblatt zur 500-j. Gutenberg-Feier. 8⁰. 62 S. Luzern, H. Keller, 1900.

Lippmann, Friedrich. Ueber die xylographische Ars moriendi des British Museum und die Kupferstiche des Meisters E. S. Vortrag. (Sitzungsbericht der Berliner Kunstgeschichtlichen Gesellschaft, II, 1901, S. 8.)

Loubier, Jean. Ueber praktische Vorkehrungen zum Schutze von Einbänden und Einzelblättern. (Centralblatt für Bibliothekswesen, XVIII, 1901, S. 381.)

Lucas de Leyde. De passie van Ons Heer Jesus Christus in 14 koperen platen, gegraveerd in 1521, door L. d. L., dragende het monogram van den kunstenaar en het jaartal der uitvoering. Anvers, De Nederlandsche boekhandel, 1900. Petit in-8⁰ carré, 48 p. imprimées au recto, gravv. Reliure plein cuir. fr. 75.—.

— La passion de Notre-Seigneur Jésus-Christ, contenant la reproduction des 14 estampes gravées en 1521, par L. d. L. Anvers, La librairie néerlandaise, 1900. Petit in-8⁰ carré, 48 p. imprimées au recto, gravv. Reliure plein cuir. fr. 75.—. [Edition du Musée Plantin-Moretus. à Anvers. — Le tirage des gravures a été effectué sur les cuivres originaux conservées au musée.]

Luther, Biblioth. Dr. Johannes. Der Buchdruck und Buchschmuck der alten Meister. Berichte über zehn Vorträge, geh. im königl. Kunstgewerbemuseum zu Berlin. [Aus: „Papierzeitg."] gr. 8⁰. 48 S. m. Abbildgn. Berlin (NW., Ottostr. 9), Selbstverlag, 1901. M. 2.50.

Meyer, Bruno. Die bildenden und reproducierenden Künste im XIX. Jahrhundert. (Das Magazin für Litteratur, 70. Jahrg., 1901, Nr. 4, Sp. 91.)

— Die bildenden und reproduzierenden Künste im 19. Jahrhundert. 1. Theil: Die Reproduktion mit Einschluss der Photographie. (= Am Ende des Jahrhunderts. Rückschau auf 100 Jahre geistiger Entwickelung. 20. Bd.) 8⁰. X, 169 S. Berlin, S. Cronbach, 1901. M. 2.—.

Monumenta Germaniae et Italiae typographica. Deutsche und italien. Inkunabeln, in getreuen Nachbildgn. hrsg. v. der Direction der Reichsdruckerei. Auswahl und Text von Biblioth. K. Burger. 6. Lfg. gr. Fol. (25 Taf.) Nebst Register zu Lfg. 1—6. hoch 4⁰. (11 S.) Berlin, Leipzig, O. Harrassowitz in Komm., 1900. M. 20.—.

Moon, George Washington. The oldest type-printed book in existence: A disquisition on the relative antiquity of the Pfister and Mazarin bibles and the „65-line A" catholicon: Pref. by a brief history of the invention of printing: By G. W. M. Privately Printed. 4⁰. 47 S. London, Chiswick Press, 1901.

— The Oldest Type Printing Book in Existence. A Disquisition on the Relative Antiquity of the Pfister and Mazarin Bibles, and the „65-line A" Chatolicon. Prefaced by a Brief History of the Invention of Printing by G. W. M. 4to. Tregaskis. 10/6.

Morici, Medardo. Del bibliofilo Angelo Rocca, fondatore dell' Angelica. Firenze, L. S. Olschki (tip. L. Franceschini e C.), 1901, in-4⁰, 10 p., e ritr. [Contiene cinque lettere di Angelo Rocca a Francesco Maria II della Rovere. — Della Bibliofilia.]

Morin, Louis. Les Garnier, imprimeurs et libraires à Troyes; par L. M., typographe, correspondant du ministère de l'instruction publique. In-8, 33 p. avec 1 gravure. Vendôme, imp. Empaytaz. Paris, lib. Leclerc. 1900. [Tiré à 30 exemplaires. Extrait du bibliophile.]

— Les Oudot, imprimeurs et libraires à Troyes, à Paris, à Sens et à Tours; par L. M., typographe, correspondant du ministère de l'instruction publique. In-8, 36 p. avec grav. Vendôme, impr. Empaytaz. Paris, lib. Leclerc. 1901. [Tiré à 30 exemplaires. Extrait du Bulletin du bibliophile.]

Mummenhoff, Ernst. Der Handwerker in der deutschen Vergangenheit. (= Monographien zur deutschen Kulturgeschichte, hrsg. von Georg Steinhausen. 8. Bd.) Lex. 8⁰. 142 S. mit 151 Abbildgn. u. Beilagen nach den Originalen aus dem 15. bis 18. Jahrh. Leipzig, E. Diederichs. M. 4.—.

Nentwig, Heinrich. Das ältere Buchwesen in Braunschweig. Beitrag zur Geschichte der Stadtbibliothek. Nach archivalischen Quellen und anderen Urkunden bearbeitet. (= Centralblatt für Bibliothekswesen. XXV. Beiheft.) gr. 8⁰. 63 S. mit 1 Taf. Leipzig, O. Harrassowitz, 1901. M. 2.80.

Norden, J. Russische Volksbilderbogen. (Zeitschrift für Bücherfreunde, V, 1, 1901—1902, S. 169.)

Nover, Prof. Dr. J[akob]. Gutenberg und die Bedeutung der Buchdruckerkunst. 8⁰. 188 S. Mainz, J. Wirth, 1900. [Ihren auswärtigen Freunden gewidmet von Chr. Adt. Kupferberg & Co., Mainz.]

O'Donoghue, Freemann M. Catalogue of the collection of playing cards, bequeathed to the trustees of the British Museum by the late Lady Charlotte Schreiber. Compiled by F. M. O'D. (Pref.: Sydney Colvin.) 8⁰. VII, 228 S. London, Longmanns & Co., 1901.

Oggier, Gustav. Die Buchdruckerkunst in Sitten bis zu Anfang des 19. Jahrhunderts. (Blätter aus der Walliser Geschichte, hrsg. vom Geschichtsforschenden Verein von Oberwallis, II, 3.—4. Jahrg., Sitten 1898—99.)

Olschki. A proposito d'un documento per la storia della tipografia napoletana nel secolo XV. (La Bibliofilía, diretta da L. S. Olschki, III, 1901, S. 68.)

Pallmann, Dr. Heinrich. Denkschrift an die Gutenberg-Feier zu Frankfurt am Main am 17., 23., 24. VI. 1900. 12⁰. 28 S. Frankfurt a. M., (A. Osterrieth). M. —.50.

Pas, J. de. Ex-libris de Christophe de Morlet, évêque de Saint-Omer (1632 à 1633). In-8, 2 p. et grav. Saint-Omer, impr. d'Homont. [Extrait du Procès-verbal de la Société des antiquaires de la Morinie du 5 novembre 1900.]

Pennell, Josef. Die moderne Illustration. Aus dem Engl. v. L. u. K. Burger. gr. 8⁰. XV, 362 S. m. 170 Abbildgn. Leipzig, H. Seemann Nachf., 1901. M. 7.50.

Pollard, Alfred W. Book-Illustration in the fifteenth Century. (The Library, 2. series, no. 6, vol. 2, 1901, S. 190.)

Printed Books, Early English, in the University Library, Cambridge (1475-1640). Vol. 1. Caxton to F. Kingston. 8vo, 650 p. Camb. Univ. Press. 15/.

Proctor, Robert. The „Gutenberg"

Bible. (The Library, ed. by J. Y. W. Macalister, January 1901, S. 60.)

Rath, Philipp. Die Bibliophilen. Léon Conquet. (Zeitschrift für Bücherfreunde, V, 1, 1901—1902, S. 31.)

Rawlings, Gertrude Burford. The Story of Books. Illust. (Library of Useful Stories.) 16 mo, 171 p. G. Newnes. 1/.

Reicke, Emil. Der Gelehrte in der deutschen Vergangenheit. (= Monographien z. deutsch. Kulturgeschichte, hrsg. v. Georg Steinhausen. 7. Bd.) Lex. 8⁰. 144 S. mit 130 Abbildgn. u. Beilagen nach den Originalen aus dem 15. bis 18. Jahrh. Leipzig, E. Diederichs. M. 4.—.

Renouard, Ph. Documents sur les imprimeurs, libraires, cartiers, graveurs, fondeurs de lettres, relieurs, doreurs de livres, faiseurs de fermoirs, enlumineurs, parcheminiers et papetiers ayant exercé à Paris de 1450 à 1600, recueillis aux Archives nationales et au département des manuscrits de la Bibliothèque nationale. In-8, XI, 368 p. Paris, impr. Renouard; librairie Champion, 1901.

Revue de l'imprimerie. Publication mensuelle de l'mprimerie et des industries connexes. Red.: Gust. Ficker. Tome I. 1901. 12 nrs. Lex. 8⁰. (Nr. 1. 16 S. m. 11 Beilagen.) Leipzig, J. Maeser. M. 9.60; einzelne Nrn. M. —.80.

Riat, Georges. Les portraits d'artistes flamands de la Collection Lampsonius. (L'Art, 1901, S. 293.)

Ricci, Leonardo, e Giuseppe **Gerola.** L'affresco di Domenico Riccio detto il Brusasorci nel palazzo Da Lisca (già Ridolfi) a Verona e l'incisione in legno di Nicola Hogenberg. rappresentanti la solenne cavalcata in onore di Carlo V a Bologna. Ricerca storica. 8⁰. 21 p. Trento, Società Tipografica Edit. Trentina, 1901. [Nozze Pedrotti-Catoni.]

Rincklake, August. Wer ist Rembrandt? (Deutsche Revue, hrsg. von R. Fleischer, 26. Jahrg., 1901, Mai.)

Rooses, Max. De platen van het Getijdenboek, gegraveerd door Crispijn van de Passe, naar teekeningen van Marten de Vos, voorafgegaan van geschiedkundige anteekeningen der platen, door M. R., conservator van het museum Plantin-Moretus. Anvers, De nederlandsche boekhandel, 1900. Pet. in-8⁰ carré, 12 p. et 46 p. de gravures précédées chacune d'un feuillet liminaire. Reliure plein cuir, doré sur tranches. fr. 70.—.

— Les planches des Heures gravées par Crispin van de Passe, d'après Martin de Vos, précédées d'une notice historique des estampes, par M. R., conservateur du musée Plantin-Moretus. Anvers, La librairie néerlandaise, 1900. Pet. in-8⁰ carré, 12 p. et 46 p. de gravures, précédées chacune d'un feuillet liminaire. Reliure plein cuir, doré sur tranches. fr. 70.—. [Édition du musée Plantin-Moretus; le tirage des gravures a été effectué sur les cuivres originaux de Plantin.]

Roth, F. W. E. Zur Geschichte der Eltviller Buchdruckerei 1467—1476. (Centralblatt für Bibliothekswesen, XVIII, 1901, S. 114.)

Schneider, Dr. Friedrich. D. Johan Dietenberger's Bibeldruck, Mainz 1534. kl. 4⁰. 22 S. mit Abbildgn. Mainz, L. Wilckens, 1900. M. 2.—.

Schreiber, W. L. Der Initialdruck in den Druckwerken des XV. bis XVIII. Jahrhunderts. (Zeitschrift für Bücherfreunde, V, 1, 1901—1902, S. 209.)

— Der Totentanz. Blockbuch von etwa 1465. 27 Darstellgn. in photolith. Nachbildgn. nach dem einzigen Exemplar im Codex Palat. germ. 438 der Heidelberger Universitäts-Bibliothek. Mit einer Einleitung von W. L. Sch. gr. 4⁰. 4 S. Text. Leipzig, K. W. Hiersemann. Geb. M. 60.—. [Nur in 100 Exemplaren hergestellt.]

— Erwiderung. [Gegen: Ch. Enschedé, Technisch Onderzoek naar de Uitvinding van de Boekdrukkunst.] (Centralblatt für Bibliothekswesen, XVIII, 1901, S. 335.)

Schubert, Dr. Anton. Die Wiegendrucke der k. k. Studienbibliothek zu Olmütz vor 1501. Mit Unterstützung der „Gesellschaft zur Förderung deutscher Wissenschaft, Kunst und Literatur in Böhmen" gedruckt. 4⁰, X, 690 S. Olmütz, L. Kullil, Leipzig, O. Harrassowitz in Komm. 1901. M. 20.—.

Schuler, Bernhard. Dantes Göttliche Komödie in Wort und Bild, den Deutschen gewidmet. 8⁰. 302 S. München, Selbstverlag, 1900.

Schwenke, Paul. Gutenberg und die Type des Türkenkalenders. (Centralblatt f. Bibliothekswesen, XVIII, 1901, S. 289.)

Scp. K. Die Incunabeldrucke unserer Kirchenbibliothek in St. Jacobi. (Neue Stettiner Zeitung, 1900, No. 290.)

Scripps, J. Gutenberg. (Public Libraries, 1901, VI, S. 1.)

Singer, Hans W. Jacob Christoffel Le Blon. (Mittheilungen zu den Graphischen Künsten, 1901, S. 1.)

— Jakob Cristoffel Le Blon. [Aus: „Graph. Künste".] gr. F. 21 S. m. 12 Abbildgn. u. 1 farb. Taf. Wien, Gesellschaft für vervielfält. Kunst, 1901. M. 5.—.

Specimen of early printing types reproduced in collotype & printed at the Oxford University Press for the Type Facsimile Society. [= Publications of the Type Facsimile Society (1).] 4⁰, 8 S., 45 Taf. Oxford, H. Hart, 1900.

Springer, Jaro. Friedrich Lippmann. Zum 6. November 1901. (Zeitschrift für bildende Kunst, N. F., XIII, 1901 bis 1902, S. 25.)

— Ueber die Chronologie der Radierungen Ostades. Vortrag. (Sitzungsbericht der Berliner Kunstgeschichtlichen Gesellschaft, I, 1901, S. 7.)

Steinlein, St. Daniel Chodowiecki. (Archiv für Buchgewerbe, XXXVIII, 1901, Nr. 2 u. 3.)

Stettner, Dr. Th. Das Münchner Künstlerfest von 1840. Eugen Neureuther. Gottfried Keller. (Monatsberichte über Kunstwissenschaft und Kunsthandel, hrsg. v. H. Helbing, I, 1900, S. 141.)

— Goethe und Eugen Neureuther. (Monatsberichte über Kunstwissenschaft und Kunsthandel, hrsg. von H. Helbing, I, 1901, S. 285.)

Stümcke, Heinrich. Napoleon I. als Bibliophile. (Zeitschrift für Bücherfreunde, V, 1, 1901—1902, S. 197.)

Sudhoff, Karl. Die Herkunft des Strassburger Druckers Johannes Grüninger. (Zeitschrift für Bücherfreunde, IV, 2, 1900—1901, S. 440.)

Suida, W. Die Genredarstellungen Albrecht Dürers. Inaugural-Diss. 8⁰. 63 S. Heidelberg.

Unger, D. Die graphischen Künste. (Die Wage, hrsg. von R. Lothar, III, 42 u. 44.)

Valdenebro y Cisneros, José María de. La imprenta en Córdoba; ensayo bibliográfico por D. J. M. de V. y C., Licenciado en Derecho Civil y Canónico, é individuo, por oposición, del Cuerpo facultativo de Archiveros, Bibliotecarios y anticuarios. Obra premiada por la Biblioteca Nacional en el concurso público de 1896, é impresa á expensas del Estado. Madrid. Est. Tipogr. Sucesores de Rivadeneyra. 1900. En 4⁰. mayor, XXXI, 721 p., y una hoja para las erratas y colofón. Libr. de Murillo.

Verescagin, V[asilij]. A[andreevic]. Russkija illjustrirovannyja izdanija XVIII i XIX stoletij (1720—1870). Bibliograficeskij opyt. 8⁰. XXXVIII, 309 S. S.-Petersburg, V. Kirsbaum, 1898. [Russische illustrierte Publikationen des 18. u. 19. Jahrh. Bibliogr. Versuch.]

Vicaire, Georges. Manuel de l'amateur de livres du XIXᵉ siècle (1801—1893). Préface de Maurice Tourneux. In-8 à 2 col. Fascicule 12 : col. 1185 à 1362 (t. 4); col. 1 à 192 (t. 5). Châteaudun, imprim. de la Société typographique. Paris, librairie Rouquette. 1901. fr. 10.— le fascicule.

Voll, Karl. Das Vorbild zum „grossen Henker" des Prinzen Rupprecht. (Monatsberichte über Kunstwissenschaft und Kunsthandel, hrsg. v. H. Helbing, I, 1901, S. 220.)

Wegener, Johannes. Beiträge zur Inkunabelnbibliographie. (Centralblatt für Bibliothekswesen, XVIII, 1901, S. 31.)

Wiggishoff, J. C. Notes pour servir à l'histoire du livre en France; par J. C. W., membre de la commission municipale du vieux Paris. (I, Imprimeurs et Libraires parisiens, Correcteurs, Graveurs et Fondeurs; Particularités oubliées ou peu connues, de 1470 à 1600.) In-8⁰, 47 p. Vendôme, impr. Empaytaz. Paris, libr. Leclerc. 1900. [Tiré à 100 exemplaires. Extrait du Bulletin du bibliophile.]

Wyss, Arthur. Gutenbergs Cisianus zu Dutsche. (Centralblatt für Bibliothekswesen, XVIII, 1901, S. 145.)

Z., F. v. Ein neues „fünftes Buch" des Pantagruel? (Zeitschrift f. Bücherfreunde, IV, 2, 1900—1901, S. 409.)

Zaretzky, Otto. Einige Nachträge zu Merlos „Ulrich Zell". (Zeitschrift für Bücherkunde, V, 1, 1901 — 1902, S. 108.)

Zedler, Gottfried. Die Zeugnisse für Gutenbergs Aufenthalt in Eltville.

(Annalen des Vereins für nassauische Alterthumskunde und Geschichtsforschung, 31, 2.)

— Ein neu aufgefundener Gutenbergdruck. (Centralblatt für Bibliothekswesen, XVIII, 1901, S. 501.)

— Gutenberg-Forschungen. gr. 8⁰. VII, 165 S. m. 4 Lichtdr.-Taf. Leipzig, O. Harrassowitz, 1901. M. 7.—.

Zobeltitz, F. von. Seltene Bibeln. (Berliner Tageblatt, Zeitgeist, 1901, Nr. 24 u. 25.)

— Die Exlibris. (Das litterarische Echo, hrsg. v. J. Ettlinger, 3. Jahrg., Nr. 22.)

Zur Westen, Walter von. Exlibris (Bucheignerzeichen). (= Sammlung illustrierter Monographien, hrsg. von Hans v. Zobeltitz, 4. Bd.) Lex.-8⁰, V, 103 S. mit 6 Kunstbeilagen und 164 Abbildgn. Bielefeld, Velhagen & Klasing, 1901. M. 4.—.

— Ueber Bucheignerzeichen. (Archiv für Buchgewerbe, 37. Bd., Heft 11.)

Kunstgewerbe.

Adam, Robert and James, The Decorative Work of. Being a reproduction of the plates illustrating Decoration and Furniture from their „Works in Architecture" published in 1778—1812. Folio. Batsford. 30/.

A. F. V. Tappeti ne'dipinti dei secoli XV e XVI. (L'Arte, anno IV, 1901, Arte decorativa, S. 1.)

Amrhein, Dechantpfr. Dr. A. Die kurmainzische Glashütte Emmerichsthal bei Burgjossa. Beitrag zur Geschichte der Handelspolitik des Kurstaates Mainz. Mit e. Anh.: Zwei Arbeiterordngn. v. J. 1406 u. 1790 f. die Glashütten des Spessarts. [Aus: „Archiv des histor. Vereins".] gr. 8⁰. (S. 143—243.) Würzburg, Stahel's Verl. in Komm., 1900. M. 1.20.

Angst, H. Ein Scheibenriss aus Plurs. (Anzeiger für schweizerische Altertumskunde, N. F., III, 1901, S. 69.)

— Salomon Gessner und die Zürcher Porzellan-Fabrik in Schoren. (Anzeiger für schweizerische Altertumskunde, N. F., II, 1900, S. 269.)

Arenaprimo, Barone Giuseppe. Argenterie artistiche Messinesi del secolo XVII. (Arte e Storia, anno XIX. 1900, S. 143; XX, 1901, S. 3, 16, 25.)

Astfalck, Konrad. Münchens Gobelin-Fabriken im 17. u. 18. Jahrh. u. deren Zeugen im neuen bayerischen National-Museum zu München. Eine Studie. 4⁰. 16 S. Berlin, K. Koch-Krauss, 1900. M. 1.50.

Auscher, E. S., et Ch. **Quillard.** Les Industries céramiques (terres cuites, briques, tuiles, faïences, grès et porcelaines); par E. S. A., ingénieur des arts et manufactures, et Ch. Q., ingénieur chimiste. In-18 jésus, 280 p. avec 53 figures. Dijon, impr. Darantière. Paris, libr. J. B. Baillière et fils. 1901. [Encyclopédie industrielle.]

— Technologie de la céramique (Classification des poteries; Argiles; Feldspaths; Kaolins; Quartz; Craie; Pâtes et Couvertes; Outillage céramique; etc.); par E. S. A., ingénieur des arts et manufactures, et Ch. Q., ingénieur chimiste. In-18 jésus, 273 p. avec 93 figures. Dijon, imprimerie Darantière. Paris, libr. J. B. Baillière et fils. 1901. [Encyclopédie industrielle.]

Bagatti, Giuseppe. Una cintura del Rinascimento. (Rassegna d'arte, I, 1901, S. 95.)

Barbier de Montault, X. La Couronne de fer, au trésor de Monza (Lombardie). 10. Armoiries de Monza. 11. Couronnement de Napoléon I. 12. Décret de la S. C. des Rites. 13. Bibliographie. 14. Fontanini. 15. Opinion de M. Kondakow. (Revue de l'art chrétien, 1901, S. 12.)

— La Loi des chapeaux ecclésiastiques dans l'art héraldique. In-8, 7 p. Vannes, impr. Lafolye. 1901. [Extrait de la Revue des questions héraldiques.]

— Une inscription de cloche. (Revue de l'art chrétien, 1901, S. 51.)

Barrière-Flavy, C. Les Arts industriels de la Gaule du Vᵉ au VIIIᵉ siècle. 3 vol. in-4. T. 1ᵉʳ (Étude archéologique, historique et géographique), XXII, 500 p. avec fig.; t. 2 (Répertoire général des stations barbares de la Gaule), VIII, 321 p.; t. 3 (Planches et Légendes): Légendes, 19 p.; planches I à LXXXI et carte. Toulouse, impr. Douladoure-Privat; libr. Privat. Paris, libr. Picard et fils. 1901.

Barthélemy, A. de. Les Reliques de saint Tudual, évêque de Tréguier. In-8, 15 p. et 2 planches. Vannes, impr. Lafolye, 1901. [Extrait de la Revue de Bretagne, de Vendée et d'Anjou.]

Baye, De. Les Oiseaux employés dans l'ornamentation à l'époque des inva-

sions barbares. 8°. 22 p. avec fig. Paris, Nilsson. [Extr. des Mémoires de la Société nationale des antiquaires de France.]

Beani, G. La Sacrestia „de' belli Arredi". (Bullettino storico pistoiese, anno III, fasc. 2.)

Behnke, W. Albert von Soest und das Sitzungszimmer im Rathause zu Lüneburg. Inaug.-Diss. 8⁰. 43 S. Heidelberg.

Beltrami, L. Gli Arazzi del Palazzo ex ducale di Mantova. (Rassegna d'arte, I, 1901, S. 58.)

— La Pusterla dei Fabbri. Milano, tip. U. Allegretti, 1900, in-8 fig., 62 p. L. 2.—.

Berlage, Karl. Der Reginenschrein im Domschatze zu Osnabrück. I. II: Die hl. Regina aus der Schaar der elftausend Jungfrauen. (Zeitschrift für christliche Kunst, XIII, 1900, Sp. 321.)

Berling, Prof. K. Dresden Porcelain and Its History. Folio. H. Sotheran. 160/.

Bertram, Domkapitular Dr. Adolf. Die beiden Radleuchter im Dome zu Hildesheim. 8⁰, 32 S. Hildesheim, A. Loix, 1900.

Biagi, Guido. Benvenuto Cellini. (Il Giorno, 1900, 4 novembre.)

Boeheim, Wendelin. Ueber den Wert der Meistermarken. (Zeitschrift für histor. Waffenkunde, II, 5.)

Boeles, P. C. J. A. Jr. C. Baardt, drijver te Bolsward in de 17e eeuw. (Bulletin uitgegeven door den Nederlandschen Oudheidkundigen Bond, II, 1900—1901, S. 143.)

Bourry, Emile. Treatise on Ceramic Industries. A Complete Manual for Pottery, Tile, and Brick Works. Translated from the French by Wilton P. Rix. 323 Illusts. Imp. 8vo, 772 p. Scott, Greenwood. 25/.

Brackebusch, Dr. F. Ueber Antependien der Gandersheimer Aebtissin Elisabeth Ernestine Antonie, geborenen Herzogin von Sachsen-Meiningen, in der Stiftskirche zu Gandersheim. (Fortsetzung und Schluss.) (Christliches Kunstblatt, hrsg. von J. Merz und M. Zucker, 1900, S. 150 u. 170.)

Braun, Joseph, S. J. Die Stola des Erzbischofs Theodorich II. von Trier. (Zeitschrift für christliche Kunst, XIV, 1901, Sp. 27.)

— La dalmatique du trésor de St.-Pierre. (Revue de l'art chrétien, 1901, S. 52.)

Brewis, Parker. Notes on Four Baskethilted Swords belonging to the Society. (Archaeologia Aeliana, XXII, Part 1, 1900, S. 1.)

Brinckmann, J. Lüneburger Truhe im Museum für Kunst und Gewerbe zu Hamburg. (Blätter für Architektur u. Kunsthandwerk, 1901, 2.)

Brongniart, A. Colouring and Decoration of Ceramic Ware. 8vo, 214 p. Scott, Greenwood. 7/6.

Calzini, E. Roste in ferro battuto in Ascoli Piceno. (L'Arte, anno IV, 1901, arte decorativa, S. 9.)

Castellani, G. Documenti: L'arte della maiolica a Fano. (Rassegna bibliografica dell'arte italiana, III, 1900, S. 219.)

Cellini, Benvenuto. (Die Welt, Berlin, Germania, 1900, II, 7.)

Cellini, Benvenuto. (Marzocco, numero speciale, del 4 novembre 1900.)

Champeaux, Alfred de. Le Meuble. T. 2 (XVIIe, XVIIIe et XIXe siècles); par A. de C., conservateur de la bibliothèque de l'Union centrale des arts décoratifs. Nouvelle édition. Petit in-8, 320 p. avec grav. Evreux, imp. Hérissey. Paris, lib. May. (1885.). [Bibliothèque de l'enseignement des beaux-arts.]

Chiappelli, A. Di un lavoro sconosciuto dei Tasso intagliatori per la Chiesa dei Servi in Pistoia. (Bullettino storico pistoiese, a. III, fasc. 1.)

Cipolla, Carlo. Una mitra del sec. XIII. (L'Arte, anno IV, 1901, S. 145.)

Clauss, Jos. M. B. Die romanischen Reliquiare von Reiningen im Elsass. (Zeitschrift für christliche Kunst, XIV, 1901, Sp. 51.)

Cocchi, Arnaldo. Degli antichi reliquiari di Santa Maria del Fiore e di S. Giovanni di Firenze. Firenze, tip. Pellas succ. Cocchi e Chiti, 1901, in-8 fig., 63 p.

Comte, C. Une relique insigne de l'église Saint-Just de Lyon. La Main de saint Alexandre; par le chanoine C. C. In-8, 16 p. Lyon, imp. Vitte. 1901. [Extrait du Bulletin historique du diocèse de Lyon.]

Cosse-Brissac, Comtesse Pierre de. Devant une collection de pots à crème anciens. (La Revue de l'art ancien et moderne, t. IX, 1901, S. 385.)

Czihak, E. von. Der Schatz der St. Georgenbrüderschaft zu Elbing. (Zeit-

schrift f. bild. Kunst, N. F., XII, 1900—1901, S. 128.)

Delamain, Ph. Inventaire des meubles du château de Jarnac, dressé le 29 novembre 1762 et jours suivants. Publié d'après un manuscrit authentique, avec une héliogravure, un facsimilé et une notice historique, par M. Ph. D. In-8⁰ carré, XVIII, 127 p. Niort, imprim. et libr. Clouzot. 1900.

Dimier, L. Un ouvrage oublié de Philibert Delorme. [Ancien plafond de la Chambre de Henri II à Fontainebleau.] (La Revue de l'art ancien et moderne, t. X, 1901, S. 210.)

Doering, Dr. Oscar. Des Augsburger Patriciers Philipp Hainhofer Reisen nach Innsbruck und Dresden. (= Quellenschriften für Kunstgeschichte u. Kunsttechnik des Mittelalters und der Neuzeit, begründet von R. Eitelberger v. Edelberg, fortgesetzt von Camillo List. N. F., X.) gr. 8⁰, 309 S. m. 1 Taf. Wien, Carl Graeser & Co., 1901. M. 7.20. [Inhalt: 1. Einleitung. 2. Innsbrucker Reise. 3. Beschreibung des Kunstschrankes. 4. Dresdener Reise. 5. Anhang: Philipp Hainhofers Sammlungen; Beschreibung des für die dritte Gemahlin Herzogs August d. J. von Braunschweig bestimmten Kunstschrankes. 6. Verzeichnis der Künstler.]

Dreger, Dr. Moritz. Entwicklungsgeschichte der Spitze. Mit besond. Rücksicht auf die Spitzen-Sammlg. des k. k. österreich. Museums f. Kunst u. Industrie in Wien. hoch 4⁰. 125 S. m. 26 Abbildgn. u. Atlas v. 84 Lichtdr.-Taf. m. VII S. Text. Wien, A. Schroll & Co., 1901. In Mappe M. 20.—.

Ebhardt, B. Das Kunstgewerbe auf der Hohkönigsburg. (Das Kunstgewerbe in Elsass-Lothringen, 7. u. 8.)

Ehrenthal, M. v. Die fürstlich Radziwillsche Rüstkammer zu Nieswiez. (Zeitschrift für historische Waffenkunde, 2. Bd., 5. u. 6. Heft.)

Enderli, J. Die Glockengiesser von Aarau. (Die Schweiz, red. v. K. Bührer, 5. Jahrg., 4. Heft.)

Engel, Landger.-R. Bernhard. Nochmals der Deutschordens-Hochmeisterschild. (Zeitschrift für historische Waffenkunde, 2. Bd., 6. Heft.)

— Waffengeschichtliche Studien aus dem Deutschordens-Gebiet. [Aus: „Ztschr. f. hist. Waffenkde."] gr. 4⁰. 27 S. m. Abbildgn. u. 1 farb. Taf. Dresden, H. Burdach in Komm., 1900. M. 2.80.

Epstein, Josef. Schlesisches Kunstgewerbe früherer Zeiten in auswärtigem Besitz. (Jahrbuch des Schlesischen Museums f. Kunstgewerbe u. Altertümer, I, 1900, S. 159.)

Erben, W. Noch einige Worte über Fringia, Genoa und Sichelmarke. (Zeitschrift f. historische Waffenkunde, 2. Bd., 7. Heft.)

Errera, Isabelle. Collection d'anciennes étoffes réunies et décrites par Mme I. E. Catalogue orné de 420 photogravures exécutées d'après les clichés de l'auteur. Bruxelles, Falk fils, 1901. Pet. in-4⁰, V, 199 p., photogravures, reliure pleine toile. fr. 40.—.

F[abriczy], C. v. Die Kunst Benvenuto Cellini's. (Repertorium für Kunstwissenschaft, XXIV, 1901, S. 161.)

— Einige Stücke der Waffensammlung im Bargello zu Florenz. (Repertorium für Kunstwissenschaft, XXIII, 1900, S. 494.)

— Ein Werk der Del Tasso. (Repertorium für Kunstwissenschaft, XXIV, 1901, S. 162.)

Fagniez, Gustave. Documents relatifs à l'histoire de l'industrie et du commerce en France (II : XIVe et XVe siècles), publiés, avec une introduction et un glossaire des mots techniques, par M. G. F. In-8, LXXIX, 350 p. Mâcon, impr. Protat frères. Paris, lib. Picard et fils. 1900. fr. 10.—. [Collection de textes pour servir à l'étude et à l'enseignement de l'histoire.]

Falconi, Luigi. I sigilli attraverso la storia. (Emporium, 1901, febbraio.)

Fieffé, C. P. Les Faïences patronymiques. Caractéristiques des saints dans la céramique nivernaise; par C. P. F., ancien conservateur du musée céramique de Nevers, conservateur du musée de Clamecy, etc. Grand in-8, 161 p. et grav. Auxerre, imp. Lanier. Clamecy, lib. Desvignes. 1901. [Il a été tiré 25 exemplaires sur papier de Hollande, numérotés de 1 à 25, et 155 sur papier vélin blanc d'Annecy, numérotés de 26 à 180.]

Folli, J. Nozioni storiche di arte decorativa. 2.a edizione notevolmente emendata ed accresciuta. Firenze, G. C. Sansoni (tip. G. Carnesecchi), 1901, in-8 fig., 83 p. L. 1.20.

Forrer, Dr. Robert. Geschichte der europäischen Fliesen-Keramik vom Mittelalter bis zum J. 1900. Mit 107 Taf. (700 Abbildgn.) in Licht- u. Farbendr., nebst 200 Abbildgn. im Text. gr. 4⁰. 93 S. Strassburg, J. H. E. Heitz, 1901. Geb. M. 100.—.

— Studienmaterial zur Geschichte der Mittelalterwaffen. (Zeitschrift f. historische Waffenkunde, 2. Bd., 6. u. 7. Heft.)

Frankenburger, Max. Beiträge zur Geschichte Wenzel Jamnitzers und seiner Familie. Auf Grund archivalischer Quellen herausgegeben. (= Studien zur deutschen Kunstgeschichte, 30. Heft.) gr. 8⁰. VIII, 95 S. Strassburg, J. H. E. Heitz, 1901. M. 4.—.

Fraschetti, Attilio. L'Arte di Benvenuto Cellini. (Rassegna bibliografica dell' arte italiana, IV, 1901, S. 13.)

Frick, P. Le Verre; par P. F., ingénieur des constructions civiles. In-16, 191 p. avec fig. Paris, imprim. Mouillot; libr. Schleicher frères. 1901. [Les Livres d'or de la science.]

Ganz, P. Heraldik in Kunst und Gewerbe. (Archives héraldiques Suisses, 1900, Nr. 3.)

Gauthier, Jules, et Paul **Brune.** Etude sur l'orfévrerie en Franche-Comté du VIIᵉ au XVIIIᵉ siècle; par M. J. G., membre non résidant du comité des travaux historiques et scientifiques, et M. l'abbé P. B., correspondant honoraire du ministère de l'instruction publique. In-8. 88 p. et 19 planches. Paris, impr. nationale. [Extrait du Bulletin archéologique.]

Geistberger, J. Die Eichstädter Monstranz. (Die kirchliche Kunst, 1900, 23.)

Gerspach. Il porta-fuoco del Sabato Santo a Firenze. (L'Arte, IV, 1901, S. 288.)

Giraud, J. B. Pierre Bergier, armurier et horloger du roi, à Grenoble (1633—1641); par M. J. B. G., correspondant du ministère de l'instruction publique. In-8, 11 p. Paris, Imprim. nationale, 1901. [Extrait du Bulletin archéologique (1900).]

Glasindustrie, Die Lothringische. (Das Kunstgewerbe in Elsass-Lothringen, II, 2.)

Glocke, Die niederlausitzer, mit wendischer Inschrift. (Niederlausitzer Mitteilungen, 6. Bd., 6. Heft.)

Godet, Alfr. Fenêtres du XVIᵐᵉ siècle au Val-de-Ruz. (Musée Neuchâtelois. Recueil d'histoire Nationale et d'archéologie, XXXVII année, 1900, Novembre.)

Gohl, Ödön. A magyar nemzeti muzeum bizanczi súlyai. [Die byzantinischen Gewichte des ungar. Nationalmuseums.] (Archaeologiai Értesitő, XXI, 1901, S. 193.)

Goldschmiedekunst, Die. zur Zeit Benvenuto Cellinis. (Die Kunst-Halle, hrsg. v. G. Galland, 6. Jahrg., Nr. 4.)

Graesse, J. G. Th., und I. **Jaennicke.** Guide de l'amateur de porcelaines et de faïences (y compris grès et terres cuites). Collection complète des marques de porcelaines et de faïences connues jusqu'à présent. Fondé par anc. Dir. Dr. J. G. Th. G. 9. éd. Entièrement refondue et considérablement augmentée (contenant plus de 6000 marques) par I. J. 8⁰. VIII, 262 S. Dresden, G. Schoenfeld, 1901. Geb. M. 8.—.

Graeven, Hans. Fragment eines frühchristlichen Bischofstuhles im Provinzialmuseum zu Trier. (Jahrbücher des Vereins von Alterthumsfreunden im Rheinlande, CV, 1900, S. 147.)

Grille de la collégiale de Saint-Nicolas à Fribourg. (Fribourg artistique, 1901, No. 1, Janvier.)

Grosch, Direktor H. Altnorwegische Bildteppiche. gr. F⁰. 12 farb. Taf. mit 9 S. Text in deutscher und norwegischer Sprache. Berlin, E. Wasmuth, 1901. In Mappe M. 50.—.

— Herreböe-Fayancer udgivne af Kristiania Kunstindustrimuseums Bestyrelse. F⁰. 29 S. med 11 farvetr. Plancher. Kristiania, Cammermeyers Bogh. i. Komm. 7 Kr. 50 Öre.

Guibert, Louis. Les Vieux Emaux de Limoges à l'Exposition de 1900. In-8, 56 p. et grav. Tulle, impr. Crauffon. Limoges, lib. Vᵉ Ducourtieux. 1901.

Guiffrey, Jules. Les Tapisseries. Installation. Conservation. Réparation. (L'Art, 1901, S. 341.)

Gurlitt, Cornelius. Beiträge zur sächsischen Glockenkunde. (Neues Archiv für Sächsische Geschichte und Altertumskunde, XXI, 1900, S. 259.)

Häne, Dr. J. Ueber älteste Geschütze in der Schweiz, mit einer Urkunde vom Jahre 1391. (Anzeiger für schweizerische Altertumskunde, N. F., II, 1900, S. 215.)

Haenel, Erich. Die Meissner Porzellan-

Manufactur. (Westermann's illustr. Monatshefte, 45. Jahrg., 1900, December.)

H[ampel]., Josef. Az eggenburgi kehely. [Der Eggenburger Kelch.] (Archaeologiai Értesitő, XXI, Budapest 1901, S. 283.)

Hausen, C. Frhr. v. Die Heraldik und die modernen Fälschungen auf dem Gebiete des Waffenwesens. (Zeitschrift f. historische Waffenkunde, 2. Bd., 7. Heft.)

Hauser, H. L'Or. (L'Or dans la laboratoire; l'Or dans la nature; l'Extraction de l'or; le Traitement des minerais; la Métallurgie de l'or; Préparation mécanique et Traitement chimique de quelques régions minières: A quoi sert l'or? Des usages industriels de l'or; la Monnaie d'or; Conclusion.) Grand in-8^0, 367 p. avec grav. Paris, Nony et Ce.

Herzig. Die Wiederherstellung des grossen Radleuchters im Dome in Hildesheim. (Die Denkmalpflege, III, 1901, S. 79.)

— Der grosse Radleuchter im Dome zu Hildesheim. (Zeitschrift für christliche Kunst, XIV, 1901, Sp. 13.)

Herzog, Hans. Zur Kostümgeschichte des 16. Jahrhunderts. (Anzeiger für schweizerische Altertumskunde, N. F., III, 1901, S. 56.)

Hoch, Ingen. Baugewerksch.-Oberlehr. Julius. Technologie der Schlosserei. 3. Theil: Kunstschlosserei und Verschönerungsarbeiten des Eisens. (= Weber's illustrirte Katechismen, Nr. 179.) 12^0. XIV, 315 S. mit 201 in den Text gedr. Abbildgn. Leipzig, J. J. Weber, 1901. Geb. M. 4.50.

Honsel, H. Gothische Architekturformen in der Goldschmiedekunst mit besonderer Berücksichtigung der Monstranz. (Zeitschrift für christliche Kunst, XIV, 1901, Sp. 105.)

Jackson, Alice F. (Mrs. F. Nevill.) A History of Handmade Lace. Dealing with the Origin of Lace, the Growth of the great Lace Centres, the Mode of Manufacture, the Methods of Distinguishing, and the Care of Various Kinds of Lace. With Supplementary Information of Ernesto Jesurum. Illust. Roy. 8vo, 258 p. L. U. Gill. 18/.

J. G. La Restauration des Tapisseries du Garde-Meuble. (La Chronique des arts, 1900, S. 394.)

Joel, Eduard. Kunstgewerbliche Synagogenschätze. (Kunstgewerbeblatt, N. F., XII, 1900—1901, S. 141.)

Jungnitz, Joseph. Ein mittelalterlicher Archivschrank. (Jahrbuch des Schlesischen Museums f. Kunstgewerbe u. Altertümer, I, 1900, S. 80.)

Jurkovich, Emil. A Beszterczebányai plébánia templom egykori kincstáráról. [Von der ehemaligen Schatzkammer der Pfarrkirche zu Beszterczebánya.] (Archaeologiai Ertesitő, XX, Budapest 1900, S. 151 u. 209; XXI, 1901, S. 39.)

Justi, Ferdinand. Hessisches Trachtenbuch. 2. Lfg. (= Veröffentlichungen der historischen Kommission für Hessen und Waldeck, I. 2. Lfg.) gr. F^0. (8 farb. Bl. u. Text S. 15—42.) Marburg, N. G. Elwert's Verl., 1901. In Mappe M. 6.—.

Justice, Jean. Dictionnaire des marques et monogrammes de la faïence de Delft, par J. J., professeur à l'athénée royal de Gand. Gand, J. Vuylsteke, 1901. In-12, allongé, 4, 127 p., figg. fr. 3.50.

Kalf, Jan. De Textiele Kunst in het Nederlandsch Museum. (Bulletin uitgegeven door den Nederlandschen Oudheidkundigen Bond, II, 1900—1901, S. 121, 147.)

Kasser, H. Eine Berner Standesscheibe von Hans Ulrich Fisch I. (Anzeiger für schweizerische Altertumskunde, N. F., II, 1900, S. 211.)

Katzer, F. Bosnischer Bäuerinnen-Kopfschmuck aus Srebenica. (Globus, LXXVIII, 24.)

Kelleter, H. Ein karolingischer Laienkelch. (Beiträge zur Geschichte des Niederrheins, 15. Bd.)

Kemény, Lajos. A Kassai fegyvergyártó czéhekről. [Ueber die Platner in Kassau.] (Archaeologiai Értesitő, XXI, Budapest 1901, S. 78.)

Kleinwächter, H. Die Glockeninschriften in der Provinz Posen. (Zeitschrift der histor. Gesellschaft f. die Prov. Posen, 15. Jahrg., 2. Halbband.)

Knott, R. Glockenrechnungen für Klostergrab und Niklasberg aus den J. 1614 und 1650. (Mittheilungen des Vereins für Geschichte der Deutschen in Böhmen, 40, 1.)

Köhler, Bruno. Allgemeine Trachtenkunde. Mit 848 Kostümbildern, gezeichnet vom Verf. 4. Tl. Das Mittelalter. 3. Abtlg. (= Universal-Bibliothek Nr. 4145 u. 4146.) gr. 16^0. 212

S. Leipzig, Ph. Reclam jun., (1901). à M. —.20. — 5. Tl. Neuere Zeit. 1. Abtlg. (= Universal-Bibliothek, Nr. 4172. 4173.) 279 S. — 6. Tl. 2. Abtlg. (= Univ.-Bibl. Nr. 4203. 4204.) 280 S. — 7. Tl. Neuere Zeit. 3. Abtlg. (= Univ.-Bibl. Nr. 4223. 4224.) 231 S. Kplt. in 2 Bdn. M. 4.—.

Köper, Adolf. Die Silberschmiede Kirstein. (Das Kunstgewerbe in Elsass-Lothringen, II, 2.)

Kolb. Alte Paramente. (Theolog.-prakt. Monatsschrift, XI, 4.)

Kossak, Dr. M. Bilderrahmen. (Internationale Revue für Kunst etc., III, 1901, Sp. 157.)

Kulle, J. Sammlung schwedischer Muster für Kunstgewerbe und Stickereien. II. Sammlung. Gr. 8⁰. 3 S. Text, 8 Taf. Stockholm, F. Heyl. M. 2.50.

Kunowski, Lothar v. Benvenuto Cellini. (Der Türmer, Monatsschrift, hrsg. v. E. v. Grotthuss, 3. Jahrg., 2. Heft.)

K[urzwell]y. Sächsische Altäre im Leipziger Kunstgewerbemuseum. (Leipziger Zeitung, 1901, Nr. 34, S. 574.)

L. Zur Geschichte der elsass-lothringischen Fliesen-Keramik. (Das Kunstgewerbe in Elsass-Lothringen, 5.)

Lauffer, Dr. Otto. Herd und Herdgeräte in den Nürnberger Küchen der Vorzeit. II. (Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums, 1900, S. 165.)

Lehmann, Hans. Die Chorstühle in der ehemaligen Cisterzienser-Abtei Wettingen. Imp. 4⁰. IV, 48 S. m. 54 Abbildgn. u. 24 Lichtdr.-Taf. Zürich, Hofer & Co., 1901. M. 23.—.

— Die Hafnerfamilien der Küchler in Muri und Luzern. (Anzeiger f. schweizerische Altertumskunde, N. F., III, 1901, S. 72.)

Lenz, E. v. Mitteilungen aus der Renaissanceabteilung der kais. Eremitage zu St. Petersburg. (Zeitschrift für historische Waffenkunde, 2. Bd., 5. u. 6. Heft.)

Leroi, Paul. Musées en plein vent. II. Statue de Bernard Palissy, par Ernest Barrias, à Paris. (L'Art, t. LIX, S. 863.)

Lessing, Julius. Die Wandteppische aus dem Leben des Erzvaters Jacob. (= Vorbilder-Hefte aus dem Kgl. Kunstgewerbe-Museum zu Berlin, hrsg. von J. L. 25. Heft.) gr. F⁰. 15 Taf. mit 4 S. Text. Berlin, E. Wasmuth. M. 10.—.

— Geräthe aus Edelmetall. XVIII. Jahrhundert. (= Vorbilder-Hefte aus dem Kgl. Kunstgewerbe-Museum zu Berlin, hrsg. v. J. L. 26. Heft.) gr. F⁰. 15 Lichtdr.-Taf. mit 2 S. Text. Berlin, E. Wasmuth. M. 10.—.

— Wandteppiche u. Decken des Mittelalters in Deutschland. 2. Lfg. gr. Fol. (10 z. Tl. farb. Taf. m. 4 S. illustr. Text.) Berlin, E. Wasmuth, 1901. In Mappe M. 20.—.

Loubier, Jean. Der künstlerische Bucheinband in alter und neuer Zeit. (Archiv für Buchgewerbe, XXXVIII, 1901, S. 209.)

Malaguzzi, Francesco. Benvenuto Cellini. (La Lombardia, 1900, 1. novembre.)

— Documenti: Per la storia delle arti minori in Lombardia. Per l'arte del vetro. Per l'arte del vasaio, della ceramica, ecc. Per l'arte dell'Orologiaio. (Rassegna bibliografica dell'arte italiana, III, 1900, S. 217.)

— L'intaglio e la tarsia a Bologna nel Rinascimento. (Rassegna d'arte, I, 1901, S. 25.)

Marchal, Gustave. Les Uniformes de l'armée française sous le Consulat. Renseignements tirés de l'Etat militaire de la République française pour l'année VIII, par plusieurs officiers, et des Etats militaires de la République française, année X et XI, par l'adjudant-commandant Champeaux. In-16, 39 p. Paris, imprim. et librairie Dubois. 1901. fr. 2.—.

Maresca di Serracapriola, Antonino. Battenti e decorazione marmorea di antiche porte esistenti in Napoli. P. III. Cinquecento. (Napoli nobilissima, X, 1901, S. 71, 88 u. 107.)

Marquet de Vasselot, J.-J. Le trésor de l'abbaye de Reichenau. (Revue archéologique, 3ᵉ série, t. XXXVIII, 1901, 1, S. 177.)

— Le Trésor de l'abbaye de Reichenau. In-8, 21 p. avec fig. et 4 planches. Angers imp. Burdin et Cᵉ. Paris, libr. Leroux. 1901. [Revue archéologique.]

Martin, F. R. Dänische Silberschätze aus der Zeit Christians IV. Aufbewahrt in der kaiserl. Schatzkammer zu Moskau. gr. Fol. 20 S. m. Abbildgn. u. 21 Taf. Stockholm, F. Heyl, 1900. Geb. M. 40.—.

— Die persischen Prachtstoffe im Schlosse Rosenborg in Kopenhagen. Imp. 4⁰. 14 S. m. 10 Abbildgn. u. 9 Taf. Stockholm, Leipzig, K. W. Hiersemann in Komm., 1901. M. 20.—.

Masner, Karl. Zur schlesischen Keramik der Renaissancezeit. (Jahrbuch des Schlesischen Museums f. Kunstgewerbe u. Altertümer, I, 1900, S. 122.)

Mater, D. Les Tapisseries de l'ancienne collégiale Saint-Ursin; par M. D. M., président de la commission du musée de Bourges. In-8, 12 p. et grav. Caen, imprimerie Delesques. [Extrait du Compte rendu du soixante-cinquième congrès archéologique de France.]

M. D. Une monstrance flamande à Sedan. (Revue de l'art chrétien, 1901, S. 324.)

Melani, Alfredo. Un opera strana del XVI secolo, che da Milano passò a Parigi. (Arte e Storia, anno XX, 1901, S. 54.)

Meyer, Arkitekt J. Norsk Traeskjaererkunst udgivet af Direktionen for Kunstindustrimuseet i Kristiania. Anden Raekke. F⁰. 9 Plancher. Kristiania, H. Aschehoug & Co., 1901. Kr. 3.—.

Mihalik, József. Tanulmányok a régi hazai ötvösség köréből. [Studien über alte vaterländische Goldschmiedekunst.] (Archaeologiai Értesitő, XXI, Budapest 1901, S. 104.)

Mörath, A. Die deutsche Zunftordnung der Krummauer Weber vom Jahre 1568. (Mitteilungen des Vereins f. Geschichte der Deutschen in Böhmen, 40. Jahrg., Nr. 1.)

Molmenti, P. Le vesti e il costume degli antichi veneziani. (Emporium, 1901, giugno.)

Monatshefte, Keramische. Illustrierte Monatsschrift f. Freunde u. Förderer der Keramik. Hrsg. v. der Red. der „Deutschen Töpfer- u. Ziegler-Zeitg." Red.: K. Dümmler. 1. Jahrg. 1901. 12 Hfte. hoch 4⁰. (1. Hft. 20 S.) Halle, W. Knapp. Vierteljährlich M. 2.—; einzelne Hfte. M. 1.—; f. Abonnenten der „Deutschen Töpfer- u. Ziegler-Zeitg." unentgeltlich.

Moranvillé, H. L'Inventaire de l'orfèvrerie et des joyaux de Louis Ier, duc d'Anjou. In-8, 43 p. Nogent-le-Rotrou, imp. Daupeley-Gouverneur. 1901. [Extrait de la Bibliothèque de l'Ecole des chartes.]

Moriz-Eichborn, Kurt. Fabian Nitsch, ein Breslauer Goldschmied der Spätrenaissance. (Jahrbuch des Schlesischen Museums f. Kunstgewerbe und Altertümer, I, 1900, S. 107.)

Müntz, Eugène. Les épées d'honneur distribuées par les papes à propos d'une publication récente. (La Revue de l'art ancien et moderne, t. IX, 1901, S. 251, 331.)

— Les roses d'or pontificales. (Revue de l'art chrétien, 1901, S. 1.)

— Les tapisseries flamandes. Marques et monogrammes. (La Revue de l'art ancien et moderne, t. X, 1901, S. 201.)

Oberziner, Lodovico. Gli arazzi del Duomo di Trento. (Rassegna d'arte, I, 1901, S. 114.)

Old Venetian Embroidery, An, recently acquired by the Victoria and Albert Museum. (The Art Journal, 1901, S. 152.)

Osten, E. Old Englands Trinkgefässe. (Centralblatt f. Glas-Industrie u. Keramik, 539.)

Pahud, F. Aiguière du trésor de Saint-Nicolas. (Fribourg artistique, 1900, 4.)

Pariset, E. Histoire de la fabrique lyonnaise. Etude sur le régime social et économique de l'industrie de la soie à Lyon, depuis le XVIe siècle. In-8, 433 p. Lyon, imp. Rey. 1901.

Petzsch, G. Noch ein Wort über die „genuesischen Klingen". (Zeitschrift für historische Waffenkunde, 2. Bd., 6. Heft.)

Pilloy, Jules. L'Orfèvrerie lapidaire et l'Emaillerie au Ve siècle. La Plaque de Monceau-le-Neuf (Aisne); par M. J. P., membre non résidant du comité des travaux historiques et scientifiques. In-8, 16 p. et planche. Paris, Imprim. nationale, 1901. [Extrait du Bulletin archéologique.]

Pottier, Fernand. Les Châsses et Reliquaires de Pompignan autrefois de la maison professe des Jésuites de Paris; par le chanoine F. P., président de la Société archéologique de Tarn-et-Garonne. In-8, 14 p. et grav. Montauban, imp. Forestié. 1901.

Priess, F. Ein Schloss mit einem hölzernen Schlosskasten. (Die Denkmalpflege, III, 1901, S. 88.)

Raschek, Dr. A. Die Zunftordnung der Schlosser in Krummau v. J. 1593. (Mittheilungen des Vereines f. Ge-

schichte der Deutschen in Böhmen, XXXIX, S. 312.)

Reber, B. Schweizerische Geschützgiesser und Glockengiesser im Mittelalter. (Anzeiger für schweizerische Altertumskunde, N. F., II, 1900, S. 285.)

Reimer, P. Aus französischen Geschützgiessereien unter Ludwig XIV. (Zeitschrift für historische Waffenkunde, 2. Bd., 6. Heft.)

Riegl, Alois. Die spätrömische Kunst-Industrie nach den Funden in Österreich-Ungarn. 1. Thl. Die spätröm. Kunst-Industrie nach den Funden in Österreich-Ungarn im Zusammenhange m. der Gesammtentwickelg. der bild. Künste bei den Mittelmeervölkern. gr. Fol. VI, 222 S. m. 100 Abbildgn. u. 23 z. Tl. farb. Taf. Wien, Hof- u. Staatsdruckerei, 1901. Geb. M. 120.—. [Inhalt: Vorwort. Einleitung. 1. Die Architektur. 2. Die Sculptur. 3. Die Malerei. 4. Die Kunstindustrie. 5. Die Grundzüge des spätrömischen Kunstwollens.]

Robinson, Frederick S. The Queen's Treasures of Art. Lacquered furniture at Buckingham Palace. (The Magazine of Art, 1901, S. 9.)

Rose. Das mittelalterliche Wurfbeil. (Zeitschrift f. historische Waffenkunde, 2. Bd., 7. Heft.)

Rothenhäusler, E. Vermischtes aus dem Sakristeiinventar des Klosters Rheinau. Pfarrarchiv Rheinau, C I 23. (Anzeiger für schweizerische Altertumskunde, N. F., II, S. 274.)

Roulin, Eugène. L'Ancien Trésor de l'abbaye de Silos; par dom E. R., bénédictin de la congrégation de Solesmes. Grand in-4, XVIII, 127 p. avec 16 planches et 20 figures. Angers, imprim. Burdin et Ce. Paris, librairie Leroux. 1901.

Rücklin, Kunstgewerbesch.-Lehrer R. Das Schmuckbuch. Unter Mitwirkg. v. Kunstgewerbesch.-Dir. Archit. A. Waag bearb. u. hrsg. Mit 200 Volltaf. u. 241 Abbildgn. im Text. 2. bis 5. Lfg. gr. 4⁰. (XII u. S. 65—264 m. Abbildgn. u. 160 Taf.) Leipzig, E. A. Seemann, 1901. à M. 5.—. (Kplt. in 2 Leinw.-Bdn.: M. 30.—.)

Rupin, Ernest. Pince et fer à hosties au Musée de Brive (Corrèze). (Revue de l'art chrétien, 1901, S. 281.)

Rzehak, A. Spanische Keramik. (Mitth. d. Mähr. Gewerbe-Museums, 1900, 21.)

Saget. Ostensoir, style du XVe siècle. Trésor de Notre-Dame de Cléry. (Revue de l'art chrétien, 1901, S. 132.)

Sauzey. Iconographie du costume militaire de la Révolution et de l'Empire, contenant de courtes notices historiques sur plus de deux cents corps de troupes, et huit mille références à plus de cinq mille planches d'uniformes coloriés; par le capitaine S., de la Sabretache. Avec une préface de M. Henri Bouchot, directeur du cabinet des estampes à la Bibliothèque nationale. In-16, VII, 472 p. Paris, impr. et lib. Dubois, 1901. fr. 12.—.

Scatassa, E. Documenti: Argenterie della Corte ducale di Pesaro. (Rassegna bibliografica dell' arte italiana, IV, 1901, S. 35.)

Schiaparelli, E. Di una antica stoffa christiana di Egitto. (Bessarione, VIII, 1900, S. 1.)

Schirek, C. Die Brünner Zinngiesserfamilie Hirsche. (Mittheil. d. Mähr. Gewerbe-Museums, 1900, 21.)

Schmidt, Dr. Albert, in Wunsiedel. Die Geschichte der Glas- und Perlenfabrikation im Fichtelgebirge. (Archiv für Geschichte u. Altertumskunde von Oberfranken, XXI, 1899, S. 1.)

Schneider, Dr. Friedrich. Der Wetterhahn auf dem Dom zu Mainz. [Aus: „Mainzer Journal".] 8⁰. 28 S. mit 3 Abbildgn. Mainz, L. Wilckens, 1901. M. —.30.

— Die Schatzverzeichnisse der drei Mainzer Klöster Karthause, Reichen Klaren u. Altenmünster bei ihrer Aufhebung im J. 1781. qu. 4⁰. Sp. 1 bis 95 u. S. 96. Mainz, L. Wilckens, 1901. M. 3.50.

Schnütgen. Die hochgothische Monstranz der Pfarrkirche zu Ahrweiler. (Zeitschrift für christliche Kunst, XIII, 1900, Sp. 273.)

— Emaillirter Bergkrystallpokal des XIV. Jahrhunderts [im Museum Poldi-Pezzoli zu Mailand]. (Zeitschrift für christliche Kunst, XIV, 1901, Sp. 65.)

Serbat, Louis. Bras-reliquaire à l'église St.-Nicolas de Valenciennes. (Revue de l'art chrétien, 1901, S. 126.)

Sixl, P. Entwickelung und Gebrauch der Handfeuerwaffen. (Zeitschrift f. historische Waffenkunde, 2. Bd., 7. Heft.)

Soil, E. J. La tapisserie de Judith et Holopherne à la cathédrale de Sens, par E.-J. S., juge au tribunal civil de

Tournai. Caen, H. Delesques, 1900. In-8⁰, 20 p., pll. hors texte. fr. 2.—. [Extrait du Bulletin monumental, 1899, tiré à 75 exemplaires.]

Sorsa, Saverio La. Gli statuti degli orefici e sellai fiorentini al principio del secolo XIV: saggio. Firenze, Tip. galileiana, 1901. In-8⁰, 30 p.

Stieda, W. Goethe und die Porzellan-Fabrik zu Ilmenau. (Goethe-Jahrbuch, hrsg. v. L. Geiger, 22. Bd., 1901.)

Stipo, Uno, della fine del Risorgimento nel Museo Cristiano di Brescia. (Arte italiana decorativa e industriale, IX, 1900, S. 76.)

Stolberg, A. Tobias Stimmer. Sein Leben und seine Werke, mit Beiträgen zur Geschichte der deutschen Glasmalerei im 16. Jahrhundert. (= Studien zur deutschen Kunstgeschichte, 31. Heft.) gr. 8⁰, VIII, 149 S. mit 20 Lichtdr.-Taf. Strassburg, J. H. E. Heitz, 1901. M. 8.—.

Strange, Thomas Arthur. English Furniture, Decoration, Woodwork, and Allied Arts during the last half of the 17th Century, and the whole of the 18th Century, and the earlier part of the 19th. Enlarged ed. Imp. 8vo, 368 p. Simpkin. 12/6.

Supino, Igino Benvenuto. L'arte di Benvenuto Cellini, con nuovi documenti sull'oreficeria fiorentina del secolo XVI. Firenze, F.lli Alinari (tip. Ariani), 1901, in-16 fig., 75 p. e 1 tavola.

— Notizie di Toscana: Feste celliniane. (L'Arte, anno IV, 1901, S. 214.)

Takáts, Sándor. A Budavári királyi szt. kápolna kincsei. [Die Schätze der Ofner Burgkapelle.] (Archaeologiai Értesitő, XXI, Budapest 1901, S. 287.)

Tescorone, Giovanni. A proposito dei pavimenti maiolicati del XV e XVI secolo delle chiese Napoletane. (Napoli nobilissima, X, 1901, S. 115.)

— La porcellana di Napoli e la collezione Charlesworth. (L'Arte, anno IV, 1901, arte decorativa, S. 13.)

— Un orologio di porcellana e la Real Fabbrica di Capodimonte. (Arte italiana decorativa e industriale, IX, 1900, S. 78.)

— Un pavimento di stile settecentesco immaginato ed eseguito in una scuola artistico-industriale. (Arte italiana decorative e industriale, IX, 1900, S. 85.)

Thierbach. Die ältesten Radschlösser deutscher Sammlungen. (Zeitschrift für histor. Waffenkunde, II, 5.)

Tille, A. Das Bonner Gewerbe im 18. Jahrhundert. (Westdeutsche Zeitschrift f. Geschichte und Kunst, 20. Jahrg., 1. Heft.)

Uhr, Die, im Laufe der Jahrhunderte. (Norddeutsche Allgemeine Zeitung, Berlin 1901, Beilage Nr. 195.)

Vorkommen, Erstes, des Wortes campana. (Christliches Kunstblatt, hrsg. von J. Merz und M. Zucker, 1901, S. 12.)

Vossler, Karl. Goethes Cellini-Uebersetzung. (Allgemeine Zeitg., München 1900, Beilage Nr. 253.)

Walcher von Molthein, Alfred Ritter. Ein interessanter Emenskrug. (Monatsberichte über Kunstwissenschaft und Kunsthandel, hrsg. v. H. Helbing, I, 1901, S. 292.)

Wallis, Henry. The Oriental Influence on the Ceramic Art of the Italian Renaissance, with Ill. 8⁰. XXX, 50 S. London, B. Quaritch, 1900.

Weale, W. H. James. The vicissitudes of a Royal Jewel. (The Magazine of Art, 1901, S. 57.)

Wissenschaft, Die, und Kunst der Thonwarenindustrie. (Centralblatt f. Glas-Industrie u. Keramik, 537.)

Wolf, Alfred. Comment on orne sa maison. Beaux-arts appliqués. Manuel pratique des procédés modernes pour imiter et reproduire les œuvres plastiques des musées; par A. W., ancien professeur à l'Académie moderne pour l'enseignement et l'application des arts. In-8⁰, 144 p. avec grav. et planches. Paris, imprim. Muller; 56, boulevard Beaumarchais. 1900. fr. 3.50.

Wolff, Fritz. Ein Teppichgobelin des 16. Jahrhunderts. (Jahrbuch des Schlesischen Museums f. Kunstgewerbe und Altertümer, I, 1900, S. 83.)

Wytsman, P. Intérieurs et mobiliers de styles anciens. Collection recueillie en Belgique, décrite par P. W. Vol. II, 1—3. livraisons. Bruxelles, P. Wytsman, s. d. (1900). In-4⁰, pl. 1 à 25 et pl. 71. (La livraison, fr. 10.—.)

Zinn, Elsässisches. (Das Kunstgewerbe in Elsass-Lothringen, II, 1.)

Zschille, Richard. Einige Anmerkungen zu den Petersburger Pavesen und Tartschen. (Zeitschrift f. historische Waffenkunde, 2. Bd., 7. Heft.)

Topographie.

A. Der neue Gesetzentwurf zum Denkmalschutz im Grossherzogthum Hessen. (Die Denkmalpflege, III, 1901, S. 36.)

A. A. B. Notizie Nord-Americane: Musei e Gallerie. Un Van Dick a New York. Questioni Botticelliane. (L'Arte, anno IV, 1901, S. 70.)

Abteien und Klöster in Oesterreich. Heliograv. 8. Lfg. Wien, V. A. Heck. M. 8.—.

Anthes, Prof. Dr. Denkmalpflege im Grossherzogthum Hessen. (Die Denkmalpflege, III, 1901, S. 30.)

Antrag des Herrn Prof. Dr. Dehio, betreffend die Herausgabe eines Handbuches der deutschen Denkmäler. (Correspondenzblatt des Gesammtvereins der deutschen Geschichts- u. Altertumsvereine, 48. Jahrg., Nr. 12.)

Baedeker, K. Belgien und Holland nebst dem Grossherzogtum Luxemburg. Handbuch für Reisende. Mit 14 Karten, 21 Plänen und mehreren Grundrissen. 22. Auflage. Leipzig, H. Baedeker, 1900. 16⁰, XL, 458 S.

Baudot, A. de, et A. **Perrault-Dabot.** Archives de la commission des monuments historiques, publiées sous le patronage de l'administration des beaux-arts, par les soins de MM. A. de B., inspecteur général des edifices diocésains, et A. P. D., archiviste de la commission des monuments historiques, assistés d'une délégation de la commission des monuments historiques. 2 vol. in-fol. T. 1er (Ile-de-France, Picardie), III, 17 p.; t. 2 (Normandie, Bretagne, Anjou, Poitou), 19 p. Paris, imprim. Maretheux; lib. Laurens; lib. Schmid.

Bauer, Maximilian. Bericht der k. k. Central-Commission f. Erforschung u. Erhaltung der Kunst- u. historischen Denkmale üb. ihre Thätigkeit im J. 1900. Zusammengestellt im Auftrage des Präsidenten v. Dr. M. B. gr. 8⁰. LVI, 160 S. Wien, W. Braumüller in Komm., 1901. M. 2.—. [Inhalt: 1. Personalstand. 2. Verzeichnis der politischen Bezirke mit Rücksicht auf ihre Zutheilung an die Conservatoren. 3. Allgemeiner Theil. 4. Besonderer Theil: Böhmen, Bukowina, Dalmatien, Galizien, Kärnten, Krain, Küstenland, Mähren, Nieder-Oesterreich, Ober-Oesterreich, Salzburg, Schlesien, Steyermark, Tyrol, Voralberg. 5. Ortsregister.]

Bb. Zur Denkmalpflege in Schlesien. (Deutsche Bauzeitung, XXXIV, 1900, S. 578.)

Bedeschi, Giovanni. Opere d'arte in Romagna. (L'Arte, anno IV, 1901, S. 201.)

Beissel, Stephan, S. J. Kirchliche Denkmalspflege. (Stimmen aus Maria-Laach, LXI, 2.)

Bericht der Kommission zur Erhaltung der Kunstdenkmäler im Königreich Sachsen. Thätigkeit in den J. 1898 u. 1899. Lex. 8⁰. 91 S. m. Abbildgn. u. 2 Taf. Dresden, Selbstverlag. M. 2.—.

Bickell, Bez.-Conserv. Dr. L. Kreis Gelnhausen. Im Auftrage des Bezirksverbands des Reg.-Bez. Cassel bearb. (= Die Bau- und Kunstdenkmäler im Reg.-Bez. Cassel. 1. Bd.) gr. 4⁰. XI, 208 S. mit 350 Taf. in Lichtdr. nach photograph. Aufnahmen u. Zeichnungen. Marburg, N. G. Elwert's Verl., 1901. M. 36.—.

Brandes, Georg. Bogtrykkerkunstens Opfindelse. Foredrag ved de Kjöbenhavnske typograffers 500 aars mindefest for Johan Gutenberg d. 18. Nov. 1900. 8⁰. 15 S. Kjöbenhavn, Nord. Forlag, 1900.

Brun, Harry. Italienische Reiseskizzen. 8⁰. 155 S. Leipzig, H. Seemann Nachf., 1901. M. 2.—.

Burckhardt, Jacob. Der Cicerone. Eine Anleitung zum Genuss der Kunstwerke Italiens. 8. (verb. u. verm.) Aufl. unter Mitwirkung von C[ornel] v. Fabriczy u. and. Fachgenossen bearbeitet von Wilhelm **Bode.** Th. 1. (Antike Kunst); 2. (Mittelalter u. neuere Zeit: Abschn. 1. 2. Architektur u. Sculptur. 3. Malerei. 4. Register.) Leipzig (u. Berlin), E. A. Seemann, 1900—1901. 8⁰. Geb. M. 16.50.

Calzini, Egidio. L'Emilia e le Marche nuovamente illustrate dalla detta Fratelli Alinari di Firenze. (Rassegna bibliografica dell'arte italiana, IV, 1901, S. 73.)

— Notizie delle Marche: Nuovi incrementi della galleria comunale di Ascoli. „Le Marche illustrate nella storia, nelle lettere, nelle arti.“ (L'Arte, anno IV, 1901, S. 72.)

— Notizie delle Marche: Una pittura di Ascanio Condivi. Affreschi del secolo XV e del secolo XVI. In onore di

Giovanni Santi. (L'Arte, anno IV, 1901, S. 216.)

— Notizie della Romagna e delle Marche: Restauri a monumenti ravennati. Una pila del secolo XV. Incrementi e restauri della galleria d'Urbino. (L'Arte, anno III, 1900, S. 427.)

Carabellese, Francesco. Per la storia dell'arte e per la tutela dei monumenti. La patria di Nicolò dall'Arca. (L'Arte, anno IV, 1901, S. 218.)

Carotti, Giulio. Notizie di Lombardia: Gli affreschi decorativi di Leonardo in una sala del Castello di Milano. Nuovi acquisti del Museo archeologico. (L'Arte, anno IV, 1901, S. 139.)

— Notizie di Lombardia: L'arca di Sant'Agostino. Una tavoletta di Benozzo Gozzoli. Nuovi ricuperi ed acquisti della Pinacoteca di Brera. (L'Arte, anno III, 1900, S. 424.)

Chatellier, Paul Du. Fouilles et Restaurations faites en Bretagne en 1899 et en 1900. In-8, 8 p. Caen, imp. Delesques. 1901. [Extrait du Bulletin monumental.]

Clemen, Paul. Die Kunstdenkmäler des Kreises Mülheim am Rhein. In Verbindung mit Edmund Renard bearbeitet. (= Die Kunstdenkmäler der Rheinprovinz, im Auftrage des Prov.-Verbandes hrsg. v. P. C. V. Bd. 2. Abtlg.) Lex. 8⁰. VI, 160 S. mit 12 Taf. u. 92 Abbildgn. im Text. Düsseldorf, L. Schwann, 1901. M. 4.50.

— Erhaltung der Kunstdenkmäler in Deutschland. Vortrag. (Offizieller Bericht über die Verhandlungen des kunsthistor. Kongresses in Lübeck 1900, S. 52.)

— Ueber Gesetzgebung zum Schutze der Denkmäler. Vortrag. (Correspondenzblatt des Gesammtvereins der deutschen Geschichts- u. Altertumsvereine, 48. Jahrg., Nr. 12.)

Cloquet, L. Restauration des ruines. (Revue de l'art chrétien, 1901, S. 269.)

— Restaurations monumentales. (Revue de l'art chrétien, 1901, S. 82.)

Commission royale des monuments. Procès-verbal de l'assemblée générale et réglementaire du 15 octobre 1900, au palais des Académies. Bruxelles, imprimerie Van Langhendonck, 1901. In-8⁰, 106 p.

Cousin-Henrat. Etude historique sur Warmeriville et ses dépendances (Vaudétré, Ragonet, le Pré, les Marais et le Val-des-Bois); par C.-H. In-8, 392 p. avec 45 gravures dans le texte et hors texte. Reims, imprimerie Monce. Lavannes, par Vitry-lès-Reims, l'auteur. 1900.

Cruickshank, J. W. and A. M. The Umbrian Towns. (Grant Allen's Historical Guides.) 12mo, 400 p. G. Richards. 3/6.

Deininger, Johann. Kunsthistorische Denkmale im Oetzthale. (Mittheilungen der k. k. Central-Commission, N. F., XXVII, 1901, S. 151.)

Denkmalpflege. (Christliches Kunstblatt, hrsg. von J. Merz und M. Zucker, 1901, S. 85.)

Denkmalpflege, Die, in Preussen. (Allgemeine Zeitung, München 1901, Beilage Nr. 39.)

Denkmalschutz und Denkmalpflege. (Correspondenzblatt d. Gesammtvereins d. deutschen Geschichts- u. Altertumsvereine, 49. Jahrg., Nr. 8 u. 9.)

Diehl, Charles. En Méditerranée. Promenades d'histoire et d'art (Spalato et Salone, en Bosnie-Herzégovine; Delphes; l'Athos; Constantinople; Chypre et Rhodes; Jérusalem); par C. D., correspondant de l'Institut, chargé de cours à la Faculté des lettres de Paris. In-16, 292 p. Coulommiers, imp. Brodard. Paris, libr. Colin. 1901.

Durch ganz Italien. Sammlung von 2000 Autotypien italienischer Ansichten, Volkstypen und Kunstschätze. gr. Fol. 480 S. m. Text. Zürich, C. Schmidt, 1901. Geb. in 2 Leinw.-Bde. à M. 20.—. [Für Deutschland: Berlin, Werner-Verlag. f. Österreich-Ungarn: Wien, G. Szelinski & Co.]

Durrer, Robert. Die Kunst- u. Architekturdenkmäler Unterwaldens. Im Auftrage der eidgenöss. Landesmuseums-Kommission beschrieben. 1. bis 8. Bogen. gr. 8⁰. (S. 1—128 m. Abbildgn.) Zürich, (Fäsi & Beer), (1900). à M. —.25.

—e. Verzeichnniss der Kunstdenkmäler in Italien. (Die Denkmalpflege, II, 1900, S. 120.)

Ebe, G. Der deutsche Cicerone. Führer durch die Kunstschätze der Länder deutscher Zunge. IV. Malerei. Fremde Schulen. 8⁰. III, 675 S. Leipzig, O. Spamer, 1901. M. 9.50. [Inhalt: 1. Die ausländischen Malwerke in Deutschland. 2. Italienische Schulen. 3. Nieder-

ländische Malerei. 4. Spanische Schulen. 5. Französische Schulen. 6. Englische Schulen.]

Ebhardt, Bodo. Grundlagen der Erhaltung und Wiederherstellung deutscher Burgen. Vortrag, gehalten auf dem ersten Tag für Denkmalpflege in Dresden. Mit 1 Taf. u. 19 Abbildgn. Berlin, W. Ernst & Sohn, 1901.

En touriste, archéologique et pèlerin dans les merveilleuses vallées du Tarn et de la Jonte. Notre-Dame-des-Champs de Mostuéjouls; par M. L. F., membre de la Société des lettres, sciences et arts de l'Aveyron. In-16, 40 p. Tonneins, impr. Ferrier et Ce. 1900.

E. P. Gesetz für Denkmalschutz im Canton Bern. (Die Denkmalpflege, II, 1900, S. 120.)

Erhaltung, Zur, alter Baudenkmäler. (Der Kunstwart, XIV, 1900—1901, S. 507.)

Falgairolle, Prosper. Du Vidourle au Rhône. Excursions archéologiques et pittoresques dans la partie méridionale du département du Gard; par P. F., archiviste de la ville de Vauvert. In-8⁰, 50 p. et 6 phototypies. Nîmes, Imprimerie générale; librairie Gervais-Bedot. 1900.

Fiérens-Gevaert, H. Les Restaurations en Belgique. (La Chronique des arts, 1900, S. 347, 364; 1901, S. 46.)

Filangieri di Candida, A. Notizie di Napoli: La vendita di una importante collezione di porcellane di Capodimonte. Un quadro acquistato dalla Galleria del Museo Nazionale di Napoli. Riordinamento della R. Pinacoteca nel Museo di Napoli. (L'Arte, anno IV, 1901, S. 74.)

France, La, pittoresque du Midi. Histoire et Géographie des provinces d'Auvergne, Gascogne, Béarn, Foix, Languedoc, Roussillon, Comtat, Nice, Provence, Corse, et les Départements qu'elles ont formés; par Alexis-M. G., membre des Sociétés de géographie de Paris, de Bruxelles et d'Anvers. Grand in-8⁰, 368 p. avec grav. et cartes. Tours, impr. Mame; libr. Mame et fils. 1900. [Bibliothèque des familles et des maisons d'éducation.]

Frizzoni, Gustavo. Ricordi di un viaggio artistico oltralpe. (L'Arte, IV, 1901, S. 221.)

Gade, H(einrich). Historisch-geograph.-statistische Beschreibung der Grafschaften Hoya und Diepholz mit den Ansichten der sämmtl. Kirchen und Kapellen beider Grafschaften. Nach den Quellen bearbeitet. Bd. 1—2. gr. 8⁰. XII, 600 u. III, 660 S. Nienburg a. d. Weser, J. Hoffmann & Co. [übergeklebt: Hannover. M. & H. Schaper in Komm.], 1901. M. 12.—.

Gerspach. Correspondance. Italie. Florence: La cloche du Palais du Podestat. La Cantoria de Donatello. La manufacture royale de pierres dures. Naples: La peinture de Boscoreale. Un tableau de Simone Martino. Rome: Les fresques de l'église de Sainte-Cécile. L'église de Saint-Silvestre. Les découvertes dans l'église Sainte-Marie Libératrice au Forum. L'église Sainte-Agnès. Le château Saint-Ange. Pise: Les fresques de Benozzo Gozzoli. (Revue de l'art chrétien, 1901, S. 240.)

— Correspondance. Italie. Florence: La Misericordia; Les Reliquaires; une Annonciation de Cavallini. Méprise d'auteur. Les Monuments chrétiens sur les Montagnes. Rome: Musée nouveau et nom nouveau. Parme: Les fresques de Corrège au Dôme. (Revue de l'art chrétien, 1901, S. 419.)

— Correspondance. Italie. Lallio (province de Bergame): Restauration de fresques. Esanatoglia (Marches): Attributions de fresques. Sardaigne: Découverte d'une statue de Nino Pisano. Urbino: Découverte dans les archives d'un peintre inconnu. Rome: Travaux dans les églises. Savone: Déplacement d'une fresque. Loreto: La Chappelle des Français. Florence: Eglise San Ambrogio. (Revue de l'art chrétien, 1901, S. 141.)

— Correspondance. Italie. Rome: Les fresques de la chapelle Sancta Sanctorum et de l'église Saint-Saba. Arezzo: L'église Santa Maria delle Grazie. Florence: La façade de l'église Saint-Laurent. Le nettoyage des fresques; nouveau procédé. Les Musées du Vatican. (Revue de l'art chrétien, 1901, S. 326.)

Geschichte, Zur, der Denkmalpflege in Preussen. (Die Denkmalpflege, III, 1901, S. 6.)

Gesetzentwurf, Der hessische, betreffend d. Denkmalschutz. (Schluss.) (Deutsche Bauzeitung, XXXV, 1901, S. 215.)

Gimberg, J. Hoe zorgt Gelderland voor zijne bouwkundige monumenten en voorwerpen van oude kunst en kunstnijverheid? (Bulletin uitgegeven door

den Nederlandschen Oudheidkundigen Bond, II, 1900—1901, S. 255.)

Grefe, Maler Conrad. Alt-Oesterreich (Unter der Enns). 31—36. Lfg. Fol. (à 4 Taf. m. 4 S. Text in gr. 8⁰.) Wien, (Kubasta & Voigt), 1901. à M. 1.20.

Gurlitt, Cornelius. Ueber die Inventarisation der Denkmäler. Vortrag. (Correspondenzblatt des Gesammtvereins der deutschen Geschichts- u. Altertumsvereine, 48. Jahrg., Nr. 12.)

Heins, Armand, et Paul **Bergmans.** Vieux coins en Flandre. 150 vues; 120 planches lithographiques (133 croquis), par A. H.; avec préface par P. B., secrétaire de la Société d'histoire et d'archéologie de Gand, illustrée de 17 gravures sur pierre et une carte de la Flandre orientale (en deux feuilles) dressée spécialement pour cet ouvrage. Deuxième et troisième livraisons. Gand, N. Heins, 1901. In-plano, en emboîtage.

Helbig, J. De la restauration des Monuments en Belgique et ailleurs. (Revue de l'art chrétien, 1901, S. 234 u. 314.)

Hlávky, Josef. Soupis lidových památek v království ceském. Vydává archaeologická kommisse pri ceské akademii císare Frantiska Josefa pro vedy, slovesnost a umeni rízením svého predsedy J. H. [Verzeichnis von historischen und Kunstdenkmälern im Königreich Böhmen.] Lex. 8⁰. Prag, Bursík & Kohout in Komm., 1900. I: Lid na Hlinecku. Podává Dr. Karel V. Adámek. VII, 385 S. 6 Kr. — IX: Soupis památek historických a umeleckých v politickém okresu Rokycanském. Napsal Dr. Antonín Podlaha. 180 S. 6 Kr. — X: Soupis památek historických a umeleckých v politickém okresu Trebouském. Provedli Frant. Mares a Jan Sedlácek. 115 S. 3 Kr. 50 H.

Hymans, Henri. Correspondance de Belgique. (Gazette des beaux-arts, 3e période, t. 25, 1901, S. 169; t. 26, 1901, S. 166.)

Kohl-van Wersch, Burgermeister a. D. J. 4 Wochen in Italien. Führer nach Rom, Neapel und Pompeji. 2. [Titel-] Ausg. 12⁰. 220 S. Aachen, J. Schweitzer, [1898]. M. —.60.

Kraus, Franz Xaver. Die Kunstdenkmäler des Grossherzogthums Baden. Beschreibende Statistik. V. Bd.: Die Kunstdenkmäler des Kreises Lörrach. In Verbindung mit DD. Geh. Oberbaudir. Prof. Jos. Durm u. Oberschulr. Dir. Geh. Rath E. Wagner. gr. 8⁰. II, 209 S. mit 116 Textbildern, 25 Lichtdr.-Taf., 2 Farbtaf. u. 1 Karte. Freiburg i. B., J. C. B. Mohr, 1901. M. 6.50.

Kunstdenkmale Bayerns. 20. Lfg. München, Vereinigte Kunstanstalten. M. 9.—; Einzelpr. M. 10.—.

Lemcke, Prov.-Konserv. Hugo. Die Bau- und Kunstdenkmäler des Reg.-Bez. Stettin. 5. Heft: Die Kreise Randow, Greifenhagen u. Pyritz. (= Die Bau- und Kunstdenkmäler der Prov. Pommern. Hrsg. v. der Gesellschaft für pommersche Geschichte u. Alterthumskunde. II. Tl. 5. Heft.) gr. 8⁰. XV, 156 S. mit Abbildgn. Stettin, L. Saunier in Komm., 1901. M. 10.—.

Liebenau, Theodor von. Zur Erhaltung der alten Denkmäler Helvetiens. (Anzeiger für schweizerische Altertumskunde, N. F., II, 1900, S. 271.)

Lorin, F. Excursion de la Société archéologique de Rambouillet à Haute-Bruyère, à Coignières, à Maurepas et au Mesnil-Saint-Denis; par F. L., secrétaire de la Société archéologique de Rambouillet. In-8, 56 p. Versailles, imp. Aubert. 1901.

Ludorff, Prov.-Bauinsp. Konserv. Baur. A. Die Bau- und Kunstdenkmäler von Westfalen. Hrsg. vom Prov.-Verbande der Prov. Westfalen. XI: Kreis Ahaus. Mit geschichtl. Einleitgn. v. Pfarrdech. J. Schwieters. gr. 4⁰. VII, 106 S. m. Abbildgn. u. 68 Taf. Münster, Paderborn, F. Schöningh in Komm., 1900 (Umschlag 1901). M. 3.—.

Mannocchi, Cav. Luigi. Guida pratica dei monumenti e delle opere d'arte nella provincia di Ascoli-Piceno. Grottammare, tip. Economica, 1900. 16⁰. LI, 184 p. L. 2.—.

Martersteig, Max. Almanach für bildende Kunst u. Kunstgewerbe auf d. J. 1901. Hrsg. v. M. M., eingeleitet v. Dr. Cäs. Flaischlen und unter Mitwirkg. fachmänn. Korrespondenten in den Kunststädten Deutschlands, Oesterreichs u. d. Schweiz. 12⁰. XXXII S. u. 520 Sp. Berlin, J. A. Stargardt. Geb. M. 6.—.

Matthaei, Adb. Die städtische Verwaltung u. die Pflege der bildenden Kunst in Schleswig-Holstein. Referat. gr. 8⁰. 32 S. Kiel, Lipsius & Tischer, 1901. M. —.80.

Mauceri, E. Notizie della Sicilia: Disegni del Paladino. La Rocca di Paternò.

Santuario di Santa Maria del Bosco. Una statua in Castelvetrano. (L'Arte, anno III, 1900, S. 435.)

Michel, Émile. En Provence. (Gazette des beaux-arts, 3e période, t. 25, 1901, S. 230, 321.)

Muthesius, H. Denkmalschutz und Denkmalpflege in England. (Die Denkmalpflege, III, 1901, S. 52.)

Neumann, A. Führer durch die Städte Nancy, Lille, Caen, Tours, Montpellier, Grenoble, Besançon für Studierende, Lehrer und Lehrerinnen. gr. 8⁰. 111 S. Marburg, N. G. Elwert, 1901. M. 1.60.

— W. A. Bericht über die im Jahre 1899 ausgeführte Reise in Dalmatien. II: Paludi bei Spalato. Insel Solta. Brazza. Splitska. Selca (Selza) auf Brazza. S. Martino auf Brazza. Bol auf Brazza. Insel Lesina. Lissa (Insel). Comisa auf Lissa. Curzola (Insel). Insel Mezzo. Almissa. (Schluss:) Biscione auf Mezzo. Stagno grande. Slano. Ragusa. Ragusa vecchia (Zaptat). Bocche di Cattaro. Risano in den Bocche. Perasto und Skrplje (Scalpello). Perzagno. Cattaro. (Mittheilungen der k. k. Central-Commission, N. F., XXVII, 1901, S. 21 u. 162.)

Niké, Marcel. Un essai d'itinéraire d'art en Italie. Les Architectes, les Sculpteurs, les Peintres. In-18 jésus, 388 p. Mesnil, imp. Firmin-Didot et Ce. Paris, lib. de la même maison.

Normand, Charles. Géographie de la France. Inventaire de ses richesses artistiques, sous forme de guides-souvenirs; par C. N., directeur de l'Ami des monuments et des arts. (La Côte normande: Du Tréport-Mers à Etretat; les Environs de Dieppe.) In-16, XII, 563 p. avec grav., cartes et portrait. Mâcon, imprim. Protat frères. Paris, aux bureaux de l'Ami des monuments et des arts.

L'Œuvre de sauvegarde et d'étude des monuments, de C. N., lauréat de l'Institut. In-4, XV, 48 p. et gravures. Paris, Impr. nationale; 98, rue de Miromesnil.

Oechelhaeuser, Adolf v. Kreis Mosbach. 3. Abth. Die Kunstdenkmäler der Amtsbezz. Buchen u. Adelsheim. (= Die Kunstdenkmäler des Grossherzogth. Baden. Beschreibende Statistik, hrsg. v. Prof. Conserv. Hofr. Dr. Frz. Kraus. IV. Bd. 3. Abt.) gr. 8⁰. III, 223 S. mit 110 Textbildern, 18 Lichtdr.-Taf. u. 3 Karten. Freiburg i. B., J. C. B. Mohr, 1901. M. 6.50.

Overvoorde, J. C. Bescherming van Monumenten. (Bulletin uitgegeven door den Nederlandschen Oudheidkundigen Bond, II, 1900—1901, S. 60, 106 u. 226.)

Pampaloni, G. Monumenti e ricordi storici del territorio poggibonsese. (Miscellanea della Valdelsa, anno IX, fasc. 1, Nr. 24.)

Paté, Lucien. L'Etat et les monuments historiques, conférence faite au palais du Trocadéro, le 9 août 1900, par L. P., chef du bureau des monuments historiques au ministère de l'instruction publique et des beaux-arts. Petit in-8, 34 p. Mâcon, impr. Protat frères. Paris, lib. Picard et fils. 1900.

Per la conservazione dei monumenti e degli oggetti di antichità e d'arte. (Rassegna d'arte, I, 1901, Documenti, N. 1.)

Persius, Reinhold, Conservator der Kunstdenkmäler Preussens. (Die Denkmalpflege, III, 1901, S. 33.)

Peters. Zur Frage der Erhaltung unserer alten Städtebilder. (Die Denkmalpflege, III, 1901, S. 51 u. 61.)

Picardie, La, historique et monumentale. Arrondissement de Montdidier. Ville de Montdidier, notice par M. le baron X. de Bonnault d'Hoüet; canton de Montdidier, notices par M. R. de Guyencourt; canton de Rosières, notices par M. Ch. Duhamel-Decéjean. In-4, 80 p. avec grav. dans le texte et hors texte. Amiens, impr. Yvert et Tellier. Paris, librairie Picard et fils. 1901. [Société des antiquaires de Picardie.]

Piccirilli, P. L'Abruzzo monumentale. (Rassegna Abruzzese, 1900, 15 aprile.)

Plesser, Alois. Zur Topographie der verödeten Kirchen und Kapellen im Viertel ober dem Manhartsberg. (Blätter d. Vereines f. Landeskunde von Niederösterreich, N. F., XXXIV, 1900, S. 497; XXXV, 7—9.)

Podlaha, Dr. Anton. Topographie der historischen und Kunstdenkmale im Königreich Böhmen von der Urzeit bis zum Anfange des XIX. Jahrhunderts. VI: Bezirk Melnik. gr. 8⁰, VI, 227 S. mit Abbildgn. u. 10 Taf. Prag, (Bursík & Kohout), 1901. M. 9.—.

Poths-Wegner. Kreuz- u. Querfahrten. 3 Bde. I. Korsika. 2. [Titel-]Ausg. (158 S.) M. 1.50. — II. Capri. — Venedig. (Neue [Titel-]Ausg.) (134 S.) M. 1.50. — III. Dalmatien, Montenegro u. Albanien. (Neue [Titel-]Ausg.) (VI, 256 S.) M. 2.–. 8⁰. Berlin, P. Scheller, 1901.

Resolution in Sachen der Denkmalpflege [gefasst vom Kunsthistorischen Kongress zu Lübeck 1900]. (Kunstchronik, N. F., XII, 1900—1901, Sp. 313.)

Rossija, eja nastojascee i prosedsee. Fiziceskaja geografija. Statistika. Gosudarstvennoe ustrojstvo. Finansy. Sel'skoe chozjajstvo. Promyslennost'. Prosvescenie. Istorija. Literatura. Iskusstvo [Kunst]. Nauka. [Russland, seine Gegenwart u. Vergangenheit. Aus: Enciklopediceskij Slovar' Brokgauza i Efrona.] 4⁰. 889, IV S. S.-Peterburg, 'Izdatel'skoe delo', Brokgauz-Efron, 1900.

Roumejoux, A. de, P. de **Bosredon** et F. **Villepelet.** Bibliographie générale du Périgord; par MM. A. de R., président de la Société historique et archéologique du Périgord, Ph. de B., l'un des vice-présidents de la Société, et Ferd. V., archiviste départemental de la Dordogne, secrétaire générel de la Société. T. 4. (Complément.) In-8 à 2 col., II, 180 p. Périgueux, imprim. de la Dordogne. 1901. [Publications de la Société historique et archéologique du Périgord.]

Schlie, Museumsdir. Geh. Hofr. Prof. Dr. Friedrich. Die Kunst- u. Geschichts-Denkmäler des Grossherzogth. Mecklenburg-Schwerin. IV. Bd.: Die Amtsgerichtsbezirke Schwaan, Bützow, Sternberg, Güstrow, Krakow, Goldberg, Parchim, Lübz u. Plau. Lex. 8⁰. XVIII, 635 S. mit Abbildgn. u. Taf. Schwerin, Bärensprung'sche Hofbuchdr. in Komm., 1901. M. 12.—.

Schubring, Dr. Paolo. La Puglia. (Impressioni di viaggio.) Traduzione dal tedesco del Dr. Giuseppe Petraglione. 8⁰, VII, 47 p. Trani, V. Vecchi, tipografo-editore, 1901. L. 1.—. [Inhalt: Al lettore. 1. Un po' di storia. Bari. 2. Terra d'Otranto. 3. Divagiazioni. Bitonto. Trani. Canosa. 4. Il Tavoliere. Benevento.]

Schumann, P. Denkmalpflege. (Der Kunstwart, hrsg. v. F. Avenarius, 14. Jahrg., 4. Heft.)

Seyler, Gustav A. Zur Geschichte der Denkmalpflege. (Die Denkmalpflege, III, 1901, S. 66.)

Sixt, G. Fundberichte aus Schwaben, umfassend die vorgeschichtl. röm. u. merowing. Altertümer. In Verbindg. m. dem württemberg. Altertumsverein hrsg. vom württemberg. anthropolog. Verein unter der Leitg. v. Prof. Dr. G. S. 8. Jahrg. 1900. gr. 8⁰. 80 S. m. Abbildgn. Stuttgart, E. Schweizerbart, 1901. M. 1.60.

Soil, E. J. En Bavière. Notes de voyage, par E. J. S., conservateur des musées de Tournai. Bruxelles, Desclée, De Brouwer et Cie, 1900. In-4⁰, 45 p., gravv. fr. 4.—. [Extrait de la Revue de l'art chrétien, 1899-1900, augmentée de nombreuses illustrations, tiré à 75 exemplaires.]

Supino, I. B. Notizie di Toscana: Restauri a monumenti fiorentini. Il Museo di ricordi di Firenze antica. Concorso per la nuova facciata di San Lorenzo. (L'Arte, anno IV, 1901, S. 143.)

Taramelli, Antonio. Notizie del Piemonte e della Liguria: Offese all'arte. Restauri a monumenti piemontesi. Per la diffusione della cultura artistica. La chiesa di Gavi. Monumenti genovesi. Altri restauri in Liguria. (L'Arte, anno IV, 1901, S. 211.)

— Notizie del Piemonte e della Liguria: Scavi del Palazzo Reale in Torino. Restauri a monumenti torinesi. Altri lavori in Piemonte. Restauri a monumenti genovesi. Altri restauri in Liguria. (L'Arte, anno III, 1900, S. 422.)

Tornow, Paul. Grundregeln u. Grundsätze beim Wiederherstellen von Baudenkmälern. (Die Denkmalpflege, II, 1900, S. 113 u. 122.)

— Vorschläge für Grundregeln und Grundsätze, welche beim Restauriren von Baudenkmälern zu befolgen sind. Aufgestellt für den Dresdener Tag für Denkmalpflege. (Deutsche Bauzeitung, XXXIV, 1900, S. 494.)

u. b. Notizie dell' Emilia: Un Comitato per la tutela di Bologna artistica. Restauri a Bologna. Una questione per il „Nettuno". La „Palazzina della Viola". (L'Arte, anno IV, 1901, S. 71.)

Venturi, A. Notizie Romane: Intorno al disegno di legge per la conservazione dei monumenti e degli oggetti di antichità e d'arte. (L'Arte, anno IV, 1901, S. 219.)

Voss, Georg. Thüringer Kalender.

Hrsg. vom thüring. Museum in Eisenach. 1902. Red.: Conservat. Prof. Dr. G. V. Lex. 8⁰. 40 S. mit Abbildgn. Berlin, Fischer & Franke. M. 1.—.

Weese, Artur. Der erste deutsche „Tag für Denkmalpflege“ in Dresden. (Kunstchronik, N. F., XII, 1900-1901, Sp. 17.)

Williamson, George C. The Cities of Northern Italy. (Grant Allen's Historical Guides.) 12mo, 274 p. Richards. 3/6.

Wirth, R. Die Erhaltung der Kunstdenkmäler in Sachsen. (Die Kunst-Halle, hrsg. v. G. Galland, 6. Jahrg., Nr. 9.)

Wolff, Landesbaur. Dr. Carl. Die Kunstdenkmäler der Prov. Hannover. Hrsg. im Auftrage der Prov.-Kommission z. Erforschung u. Erhaltung der Denkmäler in der Prov. Hannover. II. Reg.-Bez. Hildesheim. 1. u. 2. Stadt Goslar. Bearbeitet in Gemeinschaft m. Baur. A. v. Behr u. Prof. Dr. U. Hölscher vom Hrsg. (Hft. 2 u. 3 des Gesammtwerkes.) Mit 16 Taf. u. 348 Textabbildgn. Lex. 8⁰. XVI, 416 S. Hannover, Th. Schulze in Komm., 1901. Geb. M. 12.—.

Wollweber, Lehr. V. Heimatskunde des Reg.-Bez. Cassel. Mit 1 Titelbild, 11 Abbildgn. u. 1 (farb.) Karte. 2. Aufl. gr. 8⁰. II, 68 S. Frankfurt a. M., Kesselring, 1901. M. —.50.

Aachen.

— **Lennartz,** Joseph. Das Soerser Haus. Ein Beitrag zur Vaterstädtischen Geschichte. 2. Ausg. 8⁰, 64 S. Aachen, J. Schweitzer, 1901.

— — Die Augustiner-Abtei Klosterrath. 2. Ausgabe. 8⁰. 99 S. Aachen, J. Schweitzer, 1901.

— — Schloss und Herrlichkeit Schönforst. 2. Ausg. 8⁰. 77 S. Aachen, J. Schweitzer, 1901.

— **Thissen,** Dr. Joseph. Illustrirt. Führer durch Aachen und Umgegend. 2. verm. u. verb. Aufl. 8⁰. 80, XXIV S. Aachen, Barth [1901].

Aderno.

— **Paternò Castello,** G. ed A. Adernò. (Emporium, 1900, settembre.)

Amiens.

— **Douillet,** E. La Place Notre-Dame. Etude de ses dimensions; Projet de nivellement et de constructions; par E. D., architecte. In-8, 8 p. Amiens, imprimerie Piteux frères.

Arezzo.

— Arezzo. Notizie: Restauri di S. Maria delle Grazie. Il Palagio degli Altucci. (Arte e Storia, anno XIX, 1900, S. 127.)

Athen.

— **Ambrosoli,** Solone. Atene: brevi cenni sulla città antica e moderna, seguiti da un saggio di bibliografia descrittiva e da una appendice numismatica. Milano, U. Hoepli (tip. M. Bellinzaghi), 1901, in-16 fig., LVII, 171 p. e 24 tav. L. 3.50. [Manuali Hoepli.]

Barisciano.

— **Nino,** A. De. Notizie degli Abruzzi: Opere d'arte in Barisciano (Aquila). (L'Arte, anno IV, 1901, S. 73.)

Basel.

— Jahrbuch, Basler, 1901. Hrsg. v. Alb. Burckhardt, Rud. Wackernagel und Alb. Gessler. gr. 8⁰. III, 312 S. m. 5 Taf. Basel, R. Reich. M. 4.—.

Berlin.

— **Metzel,** Kammerger. - R. Dr. Zur Geschichte des Herrenhaus-Gebäudes. (= Schriften des Vereins für die Geschichte Berlins. 37. Heft.)

— **Pastor,** Willy. Berlin wie es war und wurde. Zur Gesch. d. Stadt Berlin. Zur Gesch. d. menschl. Arbeit. Mit mehr als 60 Bild. 1.—6. Taus. 8⁰. 111 S. Berlin, G. H. Meyer, [1901].

— **Schmidt,** Ch. Berlin et Potsdam; par Ch. S., archiviste aux Archives nationales. In-8⁰, 16 p. Melun, Imprim. administrative. 1900. [Ministère de l'instruction publique et des beaux-arts. Musée pédagogique, service des projections lumineuses.]

— **Voss,** G. Denkmalpflege. Berlin. (Kunstchronik, N. F., XII, 1900—1901, Sp. 121.)

— **Wolff,** Fritz. Berlin, die Stadt der Hohenzollern. Rede bei der Feier des 200jähr. Jubiläums d. Königr. Preussen u. d. Geburtstags S. M. d. Kaisers u. Königs 1901 gehalten in d. Kgl. Techn. Hochschule zu Berlin von d. zeit. Rektor F. W. 4⁰, 14 S. Berlin, Denter & Nicolas, 1901.

— **Z[immermann].,** M. G. Denkmalpflege. Berlin. (Kunstchronik, N. F., XII, 1900—1901, Sp. 136.)

Bern.

— **Rodt,** Architekt Eduard v. Bern im achtzehnten Jahrhundert. 4⁰, 143 S. mit 23 Abbildgn. u. 1 Karte. Bern, Schmid & Francke, 1901.

Besançon.
— **Coindre,** Gaston. Mon vieux Besançon. Histoire pittoresque et intime d'une ville. T. Ier. Grand in-8, XVI, 232 p. avec grav. Besançon, Jacquin, imp.-édit. 1900. [Il a été tiré, sur japon impérial, 10 exemplaires numérotés de 1 à 10 et, sur teinté chine, 50 ex. numérotés de 11 à 60.]

Bielefeld.
— Jahresbericht, 15., des historischen Vereins f. die Grafsch. Ravensberg zu Bielefeld 1901. Enth. zugleich das Register der ersten 14 Jahresberichte. gr. 8⁰. VIII, 237 S. Bielefeld, (Velhagen & Klasing), 1901. M. 2.—.

Bologna.
— **Graeven,** Hans. Ausstellung sacraler Kunstgegenstände in Bologna, Mai-Juni 1900. (Zeitschrift für christliche Kunst, XIII, 1900, Sp. 337.)

Bonn.
— **Hauptmann,** Dr. F[elix]. Bonn. Seine Geschichte, seine Sehenswürdigkeiten und seine Umgebung. Fremden-Führer. 8⁰, 122 S. Bonn, P. Hauptmann, 1900.

Bourges.
— **Clément,** S. Bourges et ses monuments (histoire, origine et description). Petit in-16, 69 p. Bourges, imp. et lib. Renaud.

Breisach.
— **Zimmermann,** Bürgersch.-Vorst. Prof. Eugen. Breisach. Ein Führer durch die Stadt und ihre Umgebg. Mit 16 Kunstbeilagen. 12⁰. VIII, 48 S. Freiburg i/B., Lorenz & Waetzel, 1901. M. —.60.

Brescia.
— **Beltrami,** Achille. Brescia antica nella storia e nell' arte: conferenza. Milano, litogr. Allievi, Grassi e Gelmi, 1901, in-16, 47 p.

Breslau.
— **Luchs,** Dr. Hermann. Breslau. Ein Führer durch die Stadt für Einheimische und Fremde. Ueberarbeitet von Prof. Dr. Otto Linke, Oberlehrer in Breslau. Mit 1 Plane der Stadt. 12. verb. u. verm. Aufl. 8⁰, 56 S. Breslau, E. Trewendt, 1901.

Bristol.
— **Nicholls,** J. F. How to see Bristol. (With Map.) A Guide for the Excursionist, the Naturalist, and the Archæologist. 8th ed. 76 Illusts. Cr. 8vo, VIII, 216 p. J. W. Arrowsmith (Bristol); Simpkin. 1/.

Brügge.
— **Fierens - Gevaert,** H. Psychologie d'une ville. Essai sur Bruges. Paris, F. Alcan, 1901. In-12, 191 p. fr. 2.50. [Bibliothèque de philosophie contemporaine.]

— **Hymans,** Henri. Brügge und Ypern. (= Berühmte Kunststätten. Nr. 7.) gr. 8⁰. 116 S. mit 115 Abbildgn. Leipzig, E. A. Seemann. M. 3.—.

— — Les Villes d'art célèbres. Bruges et Ypres; par H. H., conservateur à la Bibliothèque royale, à Bruxelles, membre de l'Académie royale de Belgique, correspondant de l'Institut de France. In-8 carré, VIII, 128 p. avec 116 grav. Evreux, impr. Hérissey. Paris, libr. Laurens. 1901.

— **Robinson,** Wilfrid C. Bruges. An historical sketch, by W. C. R., member of the Société d'émulation pour l'étude de l'histoire et des antiquités de la Flandre, and of the archæological society of Bruges. Bruges. L. De Plancke, 1899. In-8⁰, XII, 316 p., reliure pleine toile. fr. 6.—.

— **Smith,** Ernest Gilliat. The Story of Bruges. (Mediaeval Towns.) Illustrated by Edith Calvert and Herbert Railton. Cr. 8⁰. XII, 418 p. Dent. 4/6.

Brüssel.
— Bruxelles-guide illustré. Seizième édition, revue et corrigée. Bruxelles, P. Weissenbruch, s. d. (1901). In-16, 254 p., gravv., accompagné du plan en couleurs de Bruxelles et de ses faubourgs, à l'échelle de 1 : 10.000e, cartonné. fr. 1.50.

— Commission royale des monuments. Procès-verbal de l'assemblée générale et réglementaire du 16 octobre 1899, au palais des Académies. Bruxelles, imprimerie Van Langhendonck, 1900. In-8⁰, 134 p.

— **Gheyn,** J. van den. Catalogue des manuscrits de la Bibliothèque royale de Belgique, par J. V. d. G., S. J., conservateur à la section des manuscrits. Tome premier: écriture sainte et liturgie. Bruxelles, H. Lamertin, 1901. Gr. in-8⁰, XV, 592 p. fr. 12.—.

Buchholz.
— Beiträge zur Geschichte der Stadt Buchholz. V. Hft. Als Festschrift zum 400jähr. Jubiläum der Stadt hrsg im Auftrage der städt. Kollegien u. des Buchholzer Geschichtsvereins v. L. Bartsch. gr. 8⁰. V, 150 u. XL S.

m. 25 Lichtdr.-Taf. Buchholz, A. Handrecka, 1901. Geb. M. 2.—.

Budapest.

— **Divald,** Kornél. A régi Buda és Pest művészete a középkorban. (Műtörténelmi és topografiai tanulmány.) (A Szent-István-Társulat tudományos és irodalmi osztályának felolvasó üléséből. 41 sz.) gr. 8⁰, 104 S. Budapest, Szent-István-Társulat, 1901. Kr. 1.60. [Die Kunst des alten Ofens und des alten Pests im Mittelalter.]

— **Kuzsinszky,** Bálint. Budapest régiségei. A főváros területén talált műemlékek és történelmi nevezetességű helyek leirása. V., VI, VII. kötet. 4⁰. 164, 150, 172 S. mit Abbildgn. Budapest, A székes-főváros kiadása, Ifj. Nagel Ottó bizom. à Bd. Kr. 5.—. [Budapests Alterthümer.]

Burg a. d. Wupper.

— **Fischer,** Archit. G. A. Führer durch Burg an der Wupper u. Umgebung. Mit 9 Abbildgn. nach Handzeichngn. des Hrsg. 2. Aufl. 8⁰. 48 S. Barmen, Hyll & Klein, 1901. M. —.60.

Burgos.

— Burgos y su provincia. Fundación, historia, monumentos, hechos gloriosos, descripción, etc. Artículos firmados por varios escritores antiguos y modernos, recopilados por la redacción de „El Papa-Moscas", periódico de Burgos (año XXIV), y regalo á sus suscriptores. Tomo 3.⁰ Burgos. Impr. de Agapito Diez y C.ª 1901. En 8.⁰ may., 132 p.

— **Rubio y Borrás,** Manuel. Nueva guía de Burgos y su provincia, por D. M. R. y B., Archivero de la Delegación de Hacienda. Burgos. Impr. del Sucesor de Arnaiz. 1900. En 8.⁰ mayor, 184 p., anuncios y grabados. 2,50 y 3.

Carcassonne.

— **Jourdanne,** Gaston. Carcassonne. 8⁰. VI, 172 p. avec 25 clichés, 25 dessins et 1 plan. Carcassonne, Vve P. Abadie, 1900.

Carpi.

— **Tirelli,** D. E. Guida storico-artistica di Carpi. Carpi, Tip. S. Giuseppe, 1901, in 16, 75 p. L. —.40.

Castellammare.

— **Cosenza,** Giuseppe. Opere d'arte del circondario di Castellammare di Stabia. (Napoli nobilissima, X, 1901, S. 141.)

Castello.

— **Tosi,** Carlo Odoardo. Castello. (Arte e Storia, anno XIX, 1900, S. 133, 146; XX, 1901, S. 6, 18, 27.)

Chauvigny.

— **Tranchant,** Charles. Guide pour la visite des monuments de Chauvigny, en Poitou; par M. C. T., ancien conseiller général de la Vienne pour le canton de Chauvigny. In-18, 36 p. Paris, imp. Maretheux. 1901.

Cléry.

— **Jarry,** Louis. Histoire de Cléry et de l'église collégiale et chapelle royale de Notre-Dame de Cléry; par L. J., correspondant du ministère de l'instruction publique. Pécédée d'une notice sur l'auteur par M. le comte Baguenault de Puchesse. In-8, XXXII, 430 p. et 1 gravure. Orléans, imprim. Pigelet; librairie Herluison. 1899.

Clisson.

— **Berthou,** Paul de. Clisson et ses monuments. Description archéologique; par P. de B., archiviste paléographe, membre de la Société de l'Ecole des chartes. In-8, 56 p. avec 3 vues anciennes et 1 plan du château levé par Clément Josso, architecte. Vannes, imp. Lafolye frères. 1901.

Cles.

— **Siber,** Alphons. Aus Cles. (Mittheilungen der k. k. Central-Commission, N. F., XXVII, 1901, S. 30.)

Cöthen.

— **Hartung,** Gymn.-Prof. Dr. Oskar. Geschichte der Stadt Cöthen bis zum Beginn des 19. Jahrh. Festschrift zur Einweihg. des neuerbauten Rathauses. Mit Abbildgn. aus Cöthens Vergangenheit. gr. 8⁰. IV, 515 S. Cöthen, O. Schulze Verl. M. 6.—.

Cortona.

— **Cella,** Alberto della. Cortona antica: notizie archeologiche storiche ed artistiche. Cortona, tip. Sociale, 1900, in-8, 315 p.

Danzig.

— Führer durch Danzig. Kurze Beschreibung der Stadt und ihrer Sehenswürdigkeiten. Hrsg. von Fr. König's Hofbuchh., Hanau a. M. 8⁰. 35 S. Danzig, L. G. Homann & F. A. Weber, (1901).

— **Pawlowski,** J[osef] N[ikodemus]. Fremdenführer durch die Provinzialhauptstadt Danzig u. Umgegend. Mit Beschreibung d. Sehenswürdigkeiten u. e. Uebersicht d. Gesch. Danzigs. 3. verb. Aufl. 8⁰. 72 S. mit Abb. u. 1 Pl. Danzig, F. Axt, 1901.

— **Püttner,** E[lise]. Kleiner Führer durch Danzig, ehemalige freie Reichs- und Hansestadt, jetzt Hauptstadt der Prov. Westpreussen. (4. verb. Aufl.) (= Norddeutsche Städte und Landschaften. Nr. 5.) 12⁰. 47 S. mit 12 Illustr. u. Plänen v. Stadt u. Umgegend. Danzig, A. W. Kafemann, 1901. M. —.50.

Dessau.

— Geschichte der Stadt Dessau. Eine Festgabe zur Einweihg. des neuerbauten Rathauses. Lex. 8⁰. III, 674 S. m. Abbildgn. u. 3 Taf. Dessau, C. Dünnhaupt, 1901. M. 6.—.

Domnau.

— **Funk,** C. A. Geschichte der Stadt Domnau mit Berücksichtigung ihrer Umgegend. Als Mscr. gedruckt. 8⁰. 96 S. (Domnau, M. Billig), 1900.

Dresden

— Ansichten, Malerische, von Dresden. 20 Taf. in Lichtdr. qu. hoch 4⁰. Leipzig, Schimmelwitz & Co., 1901. In Mappe M. 3.–.

Düren.

— **Brüll,** Rechtsanw. Wilhelm. Chronik der Stadt Düren. 2. Aufl. m. vielen Holzschn. u. Zinkogr., sowie 1 lith. Stadtplan. 1. Tl.: Die polit. Geschichte. gr. 8⁰. VII, 149 S. Düren, L. Vetter & Co., 1901. M. 2.—.

Düsseldorf.

— Führer durch Düsseldorf. Kurze Beschreibung der Stadt u. ihrer Sehenswürdigkeiten. 8⁰. 46 S. mit Stadtplan. Düsseldorf, F. Wolfrum, (1901).

— **Hofacker,** Landmesser August. Neuer illustrierter Führer durch Düsseldorf und Umgegend für Einheimische und Fremde, nebst Stadtplan. 11. Aufl. 8⁰, 74 S. Düsseldorf, H. Michel's Nachf., 1900.

Eggenburg.

— **Endl.** Verschiedenes aus der Bau- und Kunstgeschichte der Stadt Eggenburg. I. II. (Mittheilungen der k. k. Central-Commission, N. F., XXVII, 1901, S. 55 u. 105.)

Eichstätt.

— Eichstätts Kunst. Zum goldenen Priesterjubiläum Sr. B. Gnaden des H. H. Bischofs Dr. Franz Leopold Freiherrn v. Leonrod geschildert von F. X. Herb, F. Mader, S. Mutzl, J. Schlecht, F. X. Thurnhofer. Mit Titelblatt v. Fr. Geiges. Zeichnungen v. J. Kiener, 147 Abbildgn. im Text, sowie 25 Taf. u. 1 Farbendr. gr. 4⁰. VI, 122 S. München 1901, Gesellschaft f. christl. Kunst. Geb. M. 12.—. [Inhalt: 1. Die Bischöfe. Von J. Schlecht. 2. Der Dom. Von F. X. Herb. 3. Der Domkreuzgang mit dem Mortuarium. Von F. X. Thurnhofer. 4. Die bischöfliche Hauskapelle. Von F. X. Herb. 5. Kirche und Kloster St. Waldburga. Von F. Mader. 6. Die Schutzengelkirche u. das Diöcesan-Seminar. Von F. Mader. 7. Das Diöcesan-Museum. Von S. Mutzel. 8. Die Kirche des hl. Grabes. Von J. Schlecht. 9. Eichstätts übrige Kirchen u. Kapellen. Von F. Mader. 10. Willibaldsburg u. Residenz. Von F. X. Thurnhofer. 11. Sommerresidenz u. Hofgarten. Von F. Mader. 12. Personen- und Ortsverzeichnis. Verzeichnis der Textillustrationen. Verzeichnis der Tafelbilder.]

Elberfeld.

— **Schell,** O[tto]. Geschichte der Stadt Elberfeld. 8⁰. 376 S. m. 1 Titelbild u. 1 Plan. Elberfeld, Baedeker, 1900. M. 3.60.

Elbing.

— **Dorr,** Prof. Dr. Robert. Elbing. (Neuer Illustr. Führer.) (= Nordostdeutsche Städte u. Landschaften, Nr. 3.) 8⁰, 118, 30 S. mit 22 Ill. u. 3 Pl. Danzig, A. W. Kafemann, (1901). M. 1.50.

Erfurt.

— **Gurlitt,** Cornelius. Historische Städtebilder. 1. Bd.: Erfurt. gr. Fol. (29 Lichtdr.-Taf. m. 22 S. illustr. Text.) Berlin, Wasmuth. In Mappe M. 30.—.

Ettlingen.

— **Schwarz,** Bened. Geschichte der Stadt Ettlingen. Im Auftrag des Gemeinderates aufgrund archival. Quellen bearb. 1. Lfg. Lex. 8⁰. (VII u. S. 1—24 m. 1 Abbildg.) Ettlingen. (Karlsruhe, M. Schöber.) M. —.40.

Florenz.

— Correspondance d'Italie. (La chronique des arts, 1901, S. 132.)

— **Davidsohn,** Robert. Forschungen zur Geschichte v. Florenz. 3. Thl.: (13. u. 14. Jahrh.) I. Regesten unedirter Urkunden zur Geschichte v. Handel, Gewerbe u. Zunftwesen. II. Die Schwarzen u. die Weissen. gr. 8⁰. XVIII, 339 S. Berlin, E. S. Mittler & Sohn, 1901. M. 9.—.

— Firenze. Notizie: A S. Croce. Per la Piazza Davanzati. (Arte e Storia, anno XIX, 1900, S. 150.)

— Firenze. Notizie: Centenario di Ben-

venuto Cellini. Restauri. Restauri di un' antica fabbrica. Desideri e voti. Il Palazzo di patre Guelfa. (Arte e Storia, anno XIX, 1900, S. 138.)

— **G. C.** Nel centro di Firenze. (Arte e Storia, anno XIX, 1900, S. 115.)

— Hand-book for visitors of Florence, 1901. Firenze, tip. Ramella e C., 1901, in-16 fig., 52 p.

— **Jonson,** Wolfredo. Pro Florentia; la Biblioteca nazionale centrale di Firenze e la conservazione di Firenze antica: considerazioni, studi e proposte. Firenze, tip. E. Ariani, 1901, in-4, 12 p. e 1 tav.

— **Müntz,** Eugène. Florence et la Toscane (Paysages et Monuments; Mœurs et Souvenirs historiques): par E. M., membre de l'Institut, conservateur des collections de l'Ecole des beaux-arts. Nouvelle édition, entièrement refondue. In 4, VI, 444 p. avec grav. Corbeil, imp. Crété. Paris, librairie Hachette et Ce. 1901. fr. 15.—.

— **Pieraccini,** Giulio. Indicatore generale della città e provincia di Firenze: guida commerciale, artistico-industriale. Anno XXVI (1901). Firenze, stab. G. Civelli, 1901, in-8, 556, 191 p. L. 5.—.

— **Ruskin,** John. Sechs Morgen in Florenz. Einfache Studien christl. Kunst f. Reisende. Aus dem Engl. v. A. Wilmersdoerffer. 8⁰. XVI, 220 S. Strassburg, J. H. E. Heitz, 1901. Geb. M. 4.—.

— **Scott,** Leader. Echoes of Old Florence, her Palaces and those Who have Lived in them. 2nd ed. With a New Chapter. Cr. 8⁰. VIII, 259 p. Flor & Findel (Florence).

— Vandalisme, Le, en Italie. (La chronique des arts, 1901, S. 36.)

— **Villari,** Professor Pasquale. The Two First Centuries of Florentine History. The Republic and Parties at the Time of Dante. Trans. by Linda Villari. Illust. 8vo, XVI, 576 p. T. Fisher Unwin. 7/6.

— **Woerl's** Reisehandbücher. Führer durch Florenz u. Umgebung. 2. Aufl. gr. 16⁰. 67 S. m. Abbildgn., Plan u. Karte. Leipzig, Woerl's Reisebücherverlag, (1901). M. —.50.

Fontainebleau.

— **Dimier,** L. La Grotte des Pins à Fontainebleau. (La Chronique des arts, 1900, S. 330.)

Fontenay-sur-Eure.

— **Germont,** Ch. Fontenay-sur-Eure. Notice historique; par l'abbé Ch. G. In-8, 106 p. avec grav. Vannes, imprimerie Lafolye frères. Chartres. 1901. [Archives historiques du diocèse de Chartres.]

Fosdinovo.

— **Melani,** Alfredo. Al Castello di Fosdinovo (Lunigiana). (Arte e Storia, anno XIX, 1900, S. 142.)

Frankfurt a. M.

— Archiv für Frankfurts Geschichte u. Kunst. 3. Folge. Hrsg. v. dem Vereine f. Geschichte u. Alterthumskunde zu Frankfurt am Main. 7. Bd. Lex. 8⁰. III, 322 u. XL S. m. 2 Taf. Frankfurt a. M., K. Th. Völcker, 1901. M. 6.—.

Freiberg.

— **Knebel,** Konrad. Mitteilungen des Freiberger Altertumsvereins m. Bildern aus Freibergs Vergangenheit. Herausgeg. von K. K. 36. Heft, 1899. gr. 8⁰. VI, 164 S. mit 4 Taf. Freiberg, Gerlach'sche Buchdr. M. 2.—.

Freiburg i. Br.

— Diöcesan-Archiv, Freiburger. Zeitschrift des kirchengeschichtl. Vereins f. Geschichte, christl. Kunst, Altertums- u. Litteraturkunde des Erzbist. Freiburg m. Berücksicht. der angrenz. Bistümer. Neue Folge. 1. Bd. (Der ganzen Reihe 28. Bd.) gr. 8⁰. XVI, 472 S. Freiburg i. Br., Herder. M. 4.—.

Genf.

— **Bois-Melly,** Charles Du. Châteaux, manoirs et monastères des environs de Genève. Troisième et dernière serie. Trente-trois dessins d'après nature, et notes historiques. Genève, H. Kündig.

Genua.

— Chiesa, La, di San Filippo (Via Lomellini) e il municipio di Genova. Genova, tip. della Gioventù, 1900, in-4, 31 p.

— Some Cities of Modern Italy. Genoa. (The Builder, 1900, S. 457.)

Gmunden.

— **Krackowizer,** Dr. Ferdinand. Geschichte der Stadt Gmunden in Ober-Oesterreich. Hrsg. v. der Stadtgemeinde Gmunden. 3. (Schluss-)Bd. Lex. 8⁰. (VIII, 506 S. m. Textabbildgn. u. 20 Taf.) Gmunden, E. Mänhardt in Komm., 1900. Geb. M. 5.25.

Godesberg.
— **Dennert,** Dr. phil. E[berhard]. Godesberg, eine Perle des Rheins, den Fremden ein Führer, den Freunden ein Andenken. 2. Aufl. 8°, X, 150 S. Godesberg, G. Schlosser, 1900.

Greifswald.
— Führer durch Greifswald und Umgegend. 8°. 103 S. mit 25 Abb., 1 Stadtplan u. 2 Karten. 2. verm. u. verb. Aufl. Greifswald, J. Abel, 1901.

Grez-sur-Loing.
— **Sadler,** F. Promenade archéologique à Grez-sur-Loing; par F. S., membre de la Société historique et archéologique du Gâtinais. In-16, 39 p. Fontainebleau, imp. Bourges. 1901. 75 cent.

Halberstadt.
— **Schneider,** Oberl. Robert. Führer durch Halberstadt. Kurze Beschreibung der Stadt und ihrer Sehenswürdigkeiten. 8°. 37 S. Halberstadt, Frantz, (1901).

Halle a. S.
— Jahresbericht des thüringisch-sächsischen Vereins für Erforschung des vaterländischen Altertums und Erhaltung seiner Denkmale in Halle a. d. Saale für 1899—1900. gr. 8°. 55 S. Halle, E. Anton in Komm., 1900. M. 1.—.

— **Stein,** Armin [Hermann Nietschmann]. Die Stadt Halle a. d. Saale. In Bildern aus ihrer gesch. Vergangenheit dargestellt. [In 6 Lieferungen.] 8°. VIII, 479 S. mit 17 Vollb. u. 2 Doppelvollb. Halle a. S., E. Strien, 1901. à M. 1.25.

Hamburg.
— **Schölermann,** Wilhelm. Aeltere und neuere Kunst in Hamburg. (Kunstchronik, N. F., XII, 1900—1901, Sp. 353 u. 401.)

Hanau.
— **Zimmermann,** Ernst J. Hanauer Chronik mit Kultur- und Sittengeschichte. Ereignisse u. Bilder aus Stadt und Land Hanau von den ältesten Zeiten bis zur Gegenwart. Mit Text-Illustr., Ansichten, Plänen, Portraits, Karten und anderen Beilagen. 7. Heft. Lex. 8°. (S. 305-368.) Hanau, F. König, 1901. M. 1.—.

Hannover.
— Führer durch Hannover, Linden u. Umgegend. Ein neuer, genauer Führer durch die Haupt- und Residenzstadt Hannover. 7. Aufl. 8°. XVI, 72 S. mit 28 Abb., 1 Stadtpl., 1 Karte d. Eilenriede, 1 Sachreg., Strassenverz. u. Branchenreg. Hannover, O. Borgmeyer (1901).

— **Lüer,** Otto. Die Grabdenkmalhalle auf dem Nikolaikirchhofe in Hannover. (Die Denkmalpflege, III, 1901, S. 36.)

— **Sch.** Alt-Hannover. (Die Denkmalpflege, II, 1900, S. 116.)

Harburg.
— **Unkauf,** Friedrich. Harburg im Ries. Kurzer Abriss seiner Geschichte, nach Quellen bearb. 8°. 47 S. m. 6 Abbildgn. Nördlingen, Th. Reischle, 1900. M. —.60.

Himmerod.
— **Herhagen,** F. M. Die Kloster-Ruinen zu Himmerod in der Eifel. 8°. 59 S. mit 2 Abbildgn. Trier, F. Lintz in Comm., 1900.

Jenstein.
— **Merhaut,** Cyrill. Jenstejn, hrad a mestecko. S 3 vyobrazenými. Zolástní otisk z „Casopisu Spolecnosti prátel starozitností ceských v Praze". Rocník VIII. Nákladem Spolecnosti prátel starozitností ceských v Praze. Tiskem Al. Wiesnera. Gr.-Br.-8°, 22 S. Prag, Gesellschaft zur Erhaltung der Alterthümer Böhmens. Kr. —.40. [Jenstein, Burg und Städtchen.]

Karlstein.
— **Melichar,** Dr. Václav. Karlstejn. Tiskem „Politiky" v Praze. [Die Burg Karlstein.] 8°. 29 S. Prag, Dr. W. Melichar, 1901. Kr. —.60.

Kempten.
— **Förderreuther,** Max. Die Stadt Kempten und ihre Umgebung. Ein Beitrag zur Heimatkunde. 12°. XVI, 198 S. m. Abbildgn., 17 Taf., 5 Panoramen u. 1 Karte. Kempten, J. Kösel, 1901. Geb. M. 2.50.

Königsberg i. Pr.
— **Armstedt,** Prof. Dr. Richard. Geschichte der königl. Haupt- und Residenzstadt Königsberg in Preussen. (= Ostpreussen. Land und Volk. 3. Tl.) gr. 8°. (XII u. S. 1—96.) Mit 2 Stadtplänen, 2 Siegeltaf. u. 32 Abbildungen. Stuttgart, Hobbing & Büchle, 1899. M. 2.—.

Komburg.
— **Müller,** Finanzr. H. Schloss Komburg, die Wiege des Vaters Sr. Maj. des Königs Wilhelm II. v. Württemberg, Se. kgl. Hoheit des Prinzen Friedrich. Beschreibung der dortigen Staatsgebäude u. ihrer Sehenswürdigkeiten. 2. Aufl. 8°. III, 38 S. Schwäb.

Hall, W. German's Verlag, 1901. M. —.50.

onstantinopel.

Barth, Hermann. Konstantinopel. (= Berühmte Kunststätten, Nr. 11.) gr. 8⁰, 201 S. mit Abbildgn. Leipzig, E. A. Seemann, 1901. M. 4.—.

Soil, E. J. Constantinople. Notes archéologiques recueillies au cours d'un voyage en 1899, par E. J. S., juge au tribunal civil de Tournai. Anvers, imprimerie veuve De Backer, 1900. In-8⁰, 108 p., gravv. et pll. hors texte. fr. 6.—. [Extrait des Annales de l'Académie royale d'archéologie de Belgique, tiré à 75 exemplaires.]

Konstanz.

— Konstanz. Ein deutsches Städtebild. (Norddeutsche Allgemeine Zeitung, Berlin 1901, Beilage, Nr. 193.)

Korneuburg.

— **Jaden,** Dr. Hans Frhr. von. Durch Korneuburg und auf Kreuzenstein. Illustrierter Führer für Besucher unserer Stadt. gr. 8⁰. 37 S. mit 1 Plan u. 14 Ill. Korneuburg, Verlag der Stadtgemeinde, 1901. 40 h.

Lengmoos.

— **Deininger,** Johann. Lengmoos. (Mittheilungen der k. k. Central-Commission, N. F., XXVII. 1901, S. 156.)

Lille.

— **Quarré-Reybourbon,** L. Plans anciens et modernes de la ville de Lille; par L. Q.-R., vice-président de la Société de géographie de Lille. In-8⁰. 82 p. Paris, Imprim. nationale. 1901. [Extrait du Bulletin de géographie historique et descriptive (no. 3, 1900).]

Lincoln.

— Lincoln City and Cathedral. A Description for Visitors and Citizens. With 2 Plans and over 50 Illusts. 16mo, XV, 185 p. J. W. Ruddock (Lincoln). 6d.

Linz.

— **Krackowizer,** Landes-Archiv. Dr. Ferdinand. Die Donaustadt Linz und Ausflüge in deren Umgebung. Illustrirter Führer für Fremde u. Einheimische. Hrsg. von Hans Drouot. 8⁰. VIII, 80 S. mit Stadtplan u. Umgebungskarte. Linz a. D., Jos. Feichtinger's Erben, 1901. M. —.60.

London.

— **Besant,** Sir Walter. East London. With an Etching by Francis S. Walker, and 54 Illusts. by Phil May, Joseph Pennell, and L. Raven Hill. 8vo, 374 p. Chatto & Windus. 18/.

— — South London. A New Edition. With an Etching by Francis S. Walker, R. E., and 119 Illusts. Roy. 8vo, 344 p. Chatto & Windus. 7/6.

— **Cassell's** Guide to London. With 10 Plans and Numerous Illusts. 12mo, 192 p. Cassell. 6d.

— **Cook,** Herbert. Notizie d'Inghilterra: Esposizioni londinesi. Nuovi acquisti della National Gallery di Londra. Recenti pubblicazioni di storia artistica. (L'Arte, anno IV, 1901, S. 69.)

— **Gogarten,** Arete. Wanderungen durch London. Vortrag zu einer Serie von 71 Laternbildern. (= Projektions-Vorträge, Heft 24.) 8⁰, 68 S. Düsseldorf, E. Liesegang, 1900.

— Guide, Pictorial and Descriptive, to London. Numerous Maps and Section Plans. Upwards of 80 Illusts. from recent Photographs. 23rd ed. Cr. 8vo, XXIV, 352 p. Ward, Lock & Co. 1/.

Ludwigsburg.

— **Kübler,** Friedrich. Die Familiengruft des württembergischen Fürstenhauses in Ludwigsburg. gr. 8⁰. 42 S. mit 1 Plan. Ludwigsburg, (J. Aigner), 1900. M. 1.20.

Lyon.

— **Martin.** Notes d'archéologie et d'histoire Lyonnaises. (Bulletin histor. du Diocèse de Lyon, II, 1.)

Madrid.

— Madrid á la vista. Guía general ilustrada con 20 fotograbados y plano de la población tirado á diez tintas. Madrid. Imprenta de R. Velasco. Sin a. (1901). En 12.⁰, 150 p., un plano y grabados. 1 y 1,50.

Magdeburg.

— **Kawerau,** Waldemar. Magdeburg. Ein Städtebild. Nebst einem Anhang: Führer durch die Stadt und ihre Umgebung. Mit 36 Ill. u. 1 Stadtplan. 5. umgearb. u. erw. Aufl., hrsg. von E[mil] Spiekermann. 8⁰, 102 S. Magdeburg, A. Rathke, 1900. M. 1.—.

— **Neumann,** Hofbuchhdlr. Julius. Magdeburg vor 100 Jahren. Eine Festgabe zur Jahrhundertwende. qu. gr. 4⁰. 8 S. Text m. 16 Taf. Abbildgn. Magdeburg, J. Neumann, 1900. M. 1.—.

Mailand.

— Guida di Milano e provincia. Anno XXI (1901). Milano, G. Savallo (tip. L. di G. Pirola di E. Rubini), 1901, in-8, 1480, 124 p. L. 7.50.

— Guida, Piccola, di Milano a uso dei congressisti del IV Congr. geografico italiano. Milano, aprile 1901. Milano, tip. U. Allegretti, 1901, in-16 fig., 33 p. e 1 tav.

— Milano monumentale: pianta illustrata. Milano, Ant. Vallardi. Un foglio di cm. 68×85. L. 1.—.

Mannheim.

— **Oeser,** Max. Aus der Kunststadt Karl Theodors. Heimathliche Studien üb. das Kunstleben Mannheims. gr. 8⁰. VIII, 148 S. Mannheim, J. Bensheimer's Verl., 1901. M. 3.—.

Manresa.

— Besuch, Ein, in Manresa. (Der Kirchen-Schmuck [Seckau], XXXII, 1901, S. 113.)

Le Mans.

— **Triger,** R. La Place de l'Eperon, au Mans, au XVIIe siècle; par R. T., président de la Société historique et archéologique du Maine. In-8⁰, 21 p. avec 1 planche. Mamers, impr. Fleury et Dangin. Le Mans, libr. de Saint-Denis. 1901. [Extrait de la Revue historique et archéologique du Maine.]

Mantua.

— **Intra,** G. B. Cose d'arte a Mantova. (Arte e Storia, anno XIX, 1901, S. 145.)

Marburg.

— **Bücking,** Dr. Wilhelm. Kleiner Wegweiser für die Stadt Marburg und deren nächste Umgebung. 8⁰. 40 S. Marburg, N. G. Elwert, 1900.

Marseille.

— **Leroi,** Paul. Marseille à travers les Siècles. (L'Art, 1901, S. 361.)

Mecheln.

— **Caster,** G. van. Découverte archéologique à l'église métropolitaine de Saint-Rombaut à Malines, par le chanoine G. van C., président de l'Académie royale d'archéologie de Belgique et du Cercle archéologique de Malines, etc. Malines, L. et A. Godenne, 1900. In-8⁰, 14 p., figg. et pll. hors texte. [Extrait du Bulletin de la Société archéologique, littéraire et artistique de Malines, tome X, 1900.]

Metz.

— Album von Metz. qu. 12⁰. 12 Lichtdr. Metz, P. Müller. Geb. M. 2.—.

Millau.

— **Artières,** Jules. Récits, Documents et Etudes sur l'histoire de la ville de Millau et de sa contrée Première partie: Annales de Millau, depuis les origines jusqu'à nos jours; par J. A., de la Société des lettres, sciences et arts de l'Aveyron et de la Société pour l'étude des langues romanes. Grand in-8 à 2 col., XXIII, 395 p. et grav. Millau, imp. Artières et Maury. (1894—1899). [Tiré à 200 exemplaires.]

Montemorello.

— **Tosi,** C. O. Montemorello. (Arte e Storia, anno XIX, 1900, S. 100.)

Mont St. Michel.

— Mont St. Michel und der Michaelscultus. (Die Grenzboten, 60. Jahrg., Nr. 41—43.)

— **Pigeon,** E. A. Le Mont Saint-Michel et sa baronnie (Genêts-Tombelaine), avec les Plaintes d'Avranches et les Rôles inédits de ses trois ordres: clergé, noblesse et tiers-état, en 1789, ouvrage orné de plans, de cartes et d'un grand nombre de dessins; par E. A. P., chanoine titulaire de Coutances, correspondant du ministère. In-8, XVII, 417 p. Avranches. imp. Perrin. 1901.

Mühlhausen i. Th.

— Geschichtsblätter, Mühlhäuser. Zeitschrift des Mühlhäuser Altertumsvereins. Hrsg. v. Archiv. Prof. Dr. Ed. Heydenreich. 1. und 2. Heft. Mit 2 Lichtdr.-Taf., 1 Situationsplan und 69 Holzschn. Lex. 8⁰. 52 S. Mühlhausen i/Th., C. Albrecht. à M. 2.—.

— **Jordan,** Gymn.-Prof. Dr. Chronik der Stadt Mühlhausen in Thüringen. 1. Bd. (— 1525) mit Abbildgn. und Plänen. gr. 8⁰. XII, 228 S. Mühlhausen i/Th., (Heinrichshofen), 1900. M. 5.—.

Nancy.

— **Pfister,** Prof. Ch. Führer durch Nancy. Aus dem Franz. gr. 16⁰. 28 S. m. farb. Plan u. Panorama. Metz, Deutsche Buchh., 1901. M. —.60.

Neapel.

— Guide de Naples et ses environs. Nouvelle édition. Napoli, B. Pellerano (tip. A. Trani), 1901, in-24 fig., XXXII, 284 p. e 3 tavole. L. 1.50

— **Ville sur Yllon,** Ludovico de la. Il Corso Vittorio Emanuele. (Napoli nobilissima, IX, 1900, S. 177.)

Nizza.

— **Cigala,** C. Albin de. Nice chrétienne. Guide historique et artistique des paroisses. In-32, XVI, 230 p. Nice, imprim. Gauthier et Ce. Paris, libr. Roger et Chernoviz. 1900.

Offenbach a. M.
— **Jöst,** Friedrich. Geschichte von Offenbach a. M. und Umgegend. 8°. 59 S. Hannover, Berlin, C. Meyer, 1900.

Orange.
— **Roussel,** Ernest. Une ancienne capitale. Orange. Avec une préface de M. Maurice Faure, un avant-propos, un aperçu de l'histoire d'Orange par M. Duhamel. In-16, XVII, 242 p. avec photographies de H. Morel et 1 plan. Paris, impr.-édit. Gautherin. Orange, libr. Chastel. fr. 3.—.

Osnabrück.
— **Wurm,** Dr. Alois. Osnabrück. Seine Geschichte, seine Bau- und Kunstdenkmäler. Ein Städtebild. 8°. VIII, 144 S. mit 88 Abbildgn. und 1 Plan. Osnabrück, G. Pillmeyer, 1901. M. 1.50.

Paderborn.
— Führer durch Paderborn und Umgebung. Mit Ill. u. 1 Plan der Stadt. 8°. 56 S. Paderborn. Junfermann [1900].
— [**Hense,** Joseph.] Führer durch Paderborn und Umgebung. Mit Ill. und 1 Plan der Stadt. 8°. 80 S. Paderborn, Junfermann [1900].

Padua.
— **Riehl,** B. Padua. (Allgemeine Zeitung, München 1901, Beilage Nr. 185 und 186.)

Paris.
— **Bassompierre-Sewrin,** U. De la préparation et de l'exécution des travaux d'architecture de la ville de Paris (thèse pour le doctorat); par U. B.-S., rédacteur à la préfecture de la Seine. In-8, 167 p. Saint-Dizier, impr. Thévenot. Paris, Arthur Rousseau, édit. 1900.
— **Franklin,** Alfred. La vie privée d'autrefois. Arts et Métiers, Modes, Mœurs, Usages des Parisiens du XIIe au XVIIIe siècle, d'après des documents originaux ou inédits, Variétés parisiennes. In-18 jésus, XIV, 351 p. Paris, impr. et lib. Plon-Nourrit et Ce. 1901. fr. 3.50.
— **Lindenberg,** Paul. Paris. Zur Führung und zur Erinnerung. Mit zahlreichen Abbildungen und einem Plan von Paris. 10. Aufl. 12°. IV, 134 S. Minden, J. C. C. Bruns, 1901. M. 1.25.
— Paris. Ses monuments. (Album de 18 vues.) Lyon-Paris, B. Arnaud, imp.-édit.
— **Portalis,** Baron Roger. Les arts à l'Exposition universelle de 1900. Exposition rétrospective de la ville de Paris. (Gazette des beaux-arts, 3e période, t. 24, 1900, S. 335.)
— **Rolfs,** Ludwig E., und Theodor van **Haag.** Paris. Kommentar zu Rolf's plan pittoresque und plan monumental de la ville de Paris. Mit 1 farb. Plan von Paris. 8°. IV, 180 S. Leipzig, Renger, 1901. M. 3.70.
Paris en huit jours. Guide publié par la Société du Louvre. In-16, 48 p. avec grav. Paris, impr. Mouillot.
— **Tourneux,** Maurice. Bibliographie de l'histoire de Paris pendant la Révolution française. T. 3: Monuments, Mœurs et Institutions. Grand in-8 à 2 col., LX, 991 p. Paris, impr. Mangeot, 1900. fr. 10.—. [Ville de Paris. Publications relatives à la Révolution française.]
— Vie, La, parisienne à travers le XIXe siècle. Paris de 1800 à 1900, d'après les estampes et les mémoires du temps, publié sous la direction de Charles Simond. Ouvrage illustré de 4,000 gravures reproduites en fac-similé d'après les documents des bibliothèques publiques, musées, collections particulières. T. 2 (1830 à 1870): la Monarchie de Juillet; la Seconde République; le Second Empire. Grand in-8 à 2 col., 771 p. Paris, impr. et libr. Plon-Nourrit et Ce. 1900.

Perugia.
— **Azzi,** G. Degli. Perugia illustrata. I (Il collegio della mercanzia): ricerche storico-artistiche. Perugia, D. Terese (Tip. umbra), 1901, in-8, 30 p.

Pössneck.
— **Koch,** Ernst. Beiträge zur urkundlichen Geschichte der Stadt Pössneck. 4. Heft: Die Geschichte des Rathauses (1478—1899). gr. 8°. VIII, 136 S. m. 7 Lichtdr. u. 6 Taf. Plänen. Pössneck (Meiningen, L. v. Eye), 1900. M. 3.50.

Poissy.
— **Bories,** Edmond. Histoire de la ville de Poissy, ornée de 160 grav. d'après les dessins de l'auteur. [Vorrede: Anthyme Saint-Paul.] 4°. 198 p. Paris, H. Champion, 1901.

Potsdam.
— **Quast,** Ludiwg. Spaziergang durch Park Sanssouci bei Potsdam. Ein Führer f. jung u. alt. 8°. VII, 30 S. Potsdam, Riegel in Komm., 1901. M. —.50.

Prag.

— Bericht über die Aufdeckungen des alten Bestandes bei der St. Georgs-Kirche am Hradschin in Prag. (Mittheilungen der k. k. Central-Commission, N. F., XXVII, 1901, S. 2.)

— **Broz,** Josef, ríd. skol Prazských, Storchuv illustrovaný pruvodce Prahon a okolím. Popis nejznamenitejsích památek historických, kostelu, skol, palácu, budov verejných i ústavu se strnçným nástinem dejin prazských. Se mnoha obrázky a nejnovejsím plánem král. hlav. mesta Prahy. [Führer durch Prag.] 8⁰. 65 S. Prag, A. Storch Sohn. Kr. —.60.

— **Gmach,** Jan, ucitel v Praze, Královské hlavní mesto Praha. Illustrovaný historický popis a pruvodce pro mládez skol obecných, mestanských i stredních. [Die k. Hauptstadt Prag. Illustrirte historische Beschreibung für die Jugend an Volks-, Bürger- und Mittelschulen.] Kl.-8⁰, 48 S. Prag-Karolinenthal, M. Knapp, 1900. Kr. —.30.

— **Jansa,** W. Alt-Prag. 80 Aquarelle. In treuer färb. Reproduction. Mit Begleitwort v. Conservat. J. Herain u. J. Kamper. (In 20 Lfgn.) 1. Lfg. gr. Fol. (4 Taf. m. 8 S. Text.) 2.—6. Lfg. Prag, B. Kocí. à M. 4.50.

— Kafkuv illustrovany pruvodce po království Ceském. XVIII: Praha, hlava království Ceského. Sepsal Jos. Kafka, adjunkt musea král. Ceského. S plánem mesta (v merítku 1 : 12.000) a cetnými vyobraze ními. [Illustrirter Führer durch das Königreich Böhmen. Bändchen XVIII: Prag.] 8⁰. 231 S. Prag, Dr. Edv. Grégr. Kr. 2.—.

— **Neuwirth,** Josef. Prag. (= Berühmte Kunststätten, Nr. 8.) gr. 8⁰. 141 S. mit Abbildgn. Leipzig, E. A. Seemann. M. 4.—.

— Springruv obrázkovy pruvodce Prahou a okolím. Prací Dr. J. Teigea. S plánem a 10 vyobrazeními. [Führer durch Prag.] 8⁰. 52 S. Prag, J. Springer. Kr. —.60.

Pressburg.

— **Ortvay,** Prof. Dr. Theodor. Geschichte der Stadt Pressburg. Deutsche Ausg. II. Bd. 3. Abth.: Der Haushalt' der Stadt im Mittelalter. 1300—1526. gr. 8⁰. XV, 424 S. m. 7 Illustr. u. 4 Taf. Pressburg, C. Stampfel in Komm. M. 5.—.

Quedlinburg.

— Führer durch Quedlinburg und Umgegend mit 41 Abbildgn., 1 Stadtplan u. 1 Eisenbahnkarte d. Harzgebirges. 3. Aufl. (Herausgegeben von Selmar Kleemann.) 8⁰, 139 S. Quedlinburg, H. C. Huch in Komm., 1900.

Rathausen.

— **Bell-Aregger,** F. Rathausen einst und jetzt. 1251—1900. Luzern, Räber & Cie.

Raudnitz.

— **Roudnicky,** Václav K. Pruvodce Roudnicí a okolím se 45 polodenními a 104 denními výlety. Tiskem téhoz závodu. 8⁰. 128 S. Prag, Jos. R. Vilímek, 1900. Kr. 1.—. [Führer durch Raudnitz.]

Ravenna.

— **Gardella,** O. I nostri monumenti (di Ravenna) e relazione dei lavori eseguiti nel 1900 dalla sovrintendenza. Ravenna, Tip. nazionale di E. Lavagna e figlio, 1901, in-8, 15 p. [Dal Faro Romagnolo.]

— **Goetz,** Walter. Ravenna. (= Berühmte Kunststätten. Nr. 10.) gr. 8⁰. VII, 136 S. mit 139 Abbildgn. Leipzig, E. A. Seemann, 1901. M. 3.—.

Reims.

— Description of Reims cathedral, for the use of visitors. Edition second. In-16, 109 p. avec grav. Reims, imp. Monce. 1901.

Reval.

— Führer, Illustrirter, durch Reval und seine Umgebungen. 3. verb. u. erw. Aufl. 8⁰. VIII, 145 S. mit 24 Ansichten u. 1 Plan. Reval, Kluge & Ströhm, 1901.

Riga.

— Alt-Riga. [Aus: „Rig. Tagebl."] 8⁰. 11 S. Riga, (N. Kymmel's Buchh.), 1901. M. 25.—.

Rom.

— **Bianchi,** V. E. Guida di Roma e dintorni. 2.ª ediz. Torino, G. B. Paravia e C., 1900, in-16 fig., p. XLVIII, 266 e 3 tav.

— **Crostarosa,** P. Notizie degli scavi eseguiti nelle Catacombe romane nel periodo 1900—1901. (Nuovo Bullettino di Archeologia cristiana, VII, 1901, S. 161 u. 321.)

— Descrizione, Breve, della patr. basilica di S. Paolo. Edita per cura dei RR. Padri Benedettini. 12⁰, 105 p. Roma, 1900.

— **Fogolari,** Gino. Notizie Romane:

Gli scavi delle antiche chiese cristiane del Foro romano. (L'**Arte**, anno III, 1900, S. 428.)

— **Geuter's,** [Karl Paul], illustrirter Führer durch Rom und seine Umgebung. (= Städtebilder u. Landschaften aus aller Welt, No. 172. 173.) 8⁰. 128 S. mit 41 Abb. u. 1 Pl. Darmstadt, K. P. Geuter, 1901.

— **Liddell,** Henry G. A History of Rome. From the Earliest Times to the Establishment of the Empire, with Chapters on the History of Literature and Art. New ed., thoroughly revised and in part rewritten. By P. V. M. Benecke. With many Maps and Illusts. Cr. 8vo, 1790 p. J. Murray. 7/6.

— **Gregorovius,** Ferdinand. History of the City of Rome in the Middle Ages. Trans. from the 4th German ed., by Mrs. Gustavus W. Hamilton. Vol. I, A. D. 400—568. Cr. 8vo, 558 p. G. Bell. 6/.

— **Grisar,** Prof. Hartmann, S. J. Geschichte Roms u. der Päpste im Mittelalter. 1. Bd. Rom beim Ausgang der antiken Welt. Mit 228 histor. Abbildgn. u. Plänen, darunter 1 Plan Forma Urbis Romae aevi christiani saec. IV—VII in Farbendr. Lex. 8⁰. XX, 855 S. Freiburg i/B., Herder, 1901. M. 22.40.

— **Kirsch,** J. P. Ausgrabungen und Funde. Rom. (Römische Quartalschrift, XIV, 1900, S. 331, Anzeiger für christl. Archäologie.)

— **Lanciani,** Rudolfo. The Destruction of Ancient Rome, A Sketch of the History of the Monuments. New ed. Cr. 8vo, 296 p. Macmillan. 8/6.

— **Mellerio,** André. Rome. La Question d'art et la Question politique. In-8, 97, XXX p. Paris, H. Floury, 1901. fr. 2.50. [Inhalt: I. Les trois Rome. 1. La Rome antique et la Rome papale. 2. Rome, capitale de l'Italie. II. La question d'art. Les faits accomplis, leur connexité avec la question politique. 1. Les Musées: Musées nationaux; Musées Pontificaux: Vatican, Musée du Latran. 2. Les Fouilles: Fouilles antiques, Fouilles chrétiennes. 3. Rome, ses monuments, sa vie — considérés comme un ensemble d'art: Travaux d'Édilité, Monuments détruits ou désaffectés, Constructions et Édifices nouveaux. III. Hypothèses sur les destinées d'art de Rome: Le statu quo indéfini, La Papauté hors de Rome, Le gouvernement Italien hors de Rome. — Appendice: Edit Pacca. Réglement pour les commissions auxiliaires des beaux-arts instituées dans les légations et délégations de l'état pontifical. Lois italiennes. Projet de loi approuvé par le Sénat du Royaume dans la Séance du 18 Mai 1878, titre 1: Conservation des monuments, des objets d'art et d'antiquité; titre 2: Exportation et vente des monuments, des objets d'art et d'antiquité: titre 3: Fouilles des antiquités; titre 4: Pénalités de la loi. Projet de loi discuté et approuvé par le Senat du Royaume dans chacun des articles et voté au scrutin secret, Séances du 31 janvier et 8 février 1888.]

— **Scott,** Conway. Thoughts on Rome and other Essays. 8⁰. 63 p. Mc Caw, Stevenson & Orr (Belfast).

— **Steinmann,** Ernst. Die Stiftungen der Satri in s. Omobono in Rom. (Zeitschrift für bildende Kunst, N. F., XXII, 1901, S. 239.)

— **Vannutelli,** P. Vinc. Memorie sacre Lateranesi. Dissertazioni storiche. 16⁰. 90 p. Roma, 1900.

— **Wilpert,** Joseph. Beiträge zur christlichen Archäologie. 1. Topographische Studien über die christlichen Monumente der Appia und der Ardeatina. (Römische Quartalschrift, XV, 1901, S. 32.)

— **Young,** Norwood. The Story of Rome. Ill. by Nelly Erichsen. (= Mediaeval Towns, [8].) 8⁰, XI, 403 p. London, J. M. Dent & Co., 1901.

Rouen.

— **Amis, Les, des monuments Rouennais.** Bulletin retrospectif des travaux de la Soc. de 1886 à 1898. 4⁰. 143 p. Rouen, J. Lecerf, 1901.

— **Conty.** Rouen et le Havre. Guide Conty. 4e édition. Petit in-18, 108 p. avec grav. Paris, impr. Mouillot; 12, rue Auber. [Guides pratiques et circulaires.]

— **Joanne.** Rouen et ses environs. Guide Joanne. Petit in-16, 61 p. avec 3 plans, 1 carte, 17 grav. et annonces. Coulommiers, imprim. Brodard. Paris, lib. Hachette et Ce. 1901. fr. 1.—. [Collection des Guides Joanne.]

— **Taillepied.** Les Antiquités et Singularités de la ville de Rouen. Réimprimé avec une introduction et des notes par l'abbé A. Tougard. In-8

carré, XXXIX, XIV, 177 p. Rouen, imp. Gy. 1901. [Société des bibliophiles normands.]

Salamanca.
— Guía histórico-descriptiva de las Catedrales de Salamanca por Un Prebendado de la Santa Iglesia Basílica de la misma ciudad. Salamanca. Impr. de Calatrava. 1900–1901. En 8.°, 141. p., con láminas. 1 y 1.50.

Salzburg.
— **Freisauff,** Rudolf von. Hohensalzburg u. die Festungs-Bahn. Ein Geleit- u. Erinnerungsbuch. Mit 15 Illustr. u. e. Panorama v. Tony Grubhofer. 2. Aufl. 8°. 40 S. Salzburg, E. Höllrigl, 1901. M. —.55.

Saragosa.
— **Ximénez de Embún y Val,** Tomás. Descripción histórica de la antigua Zaragoza y de sus términos municipales. Zaragoza. Tipogr. de Mariano Escar. 1901. En 8°, 215 p. 2 y 2,50.

Savona.
— **Bruno,** A. Storia di Savona dalle origini ai nostri giorni. Savona, tip. D. Bertolotto e C., 1901, in-4. 253 p. L. 5.—.

Schweinfurt.
— **Stein,** Justizr. Archiv. Dr. Friedrich. Geschichte der Reichsstadt Schweinfurt. 2. Bd. Die Schlusszeit des Mittelalters u. die neue Zeit bis zum Ende der Reichsunmittelbarkeit. gr. 8°. VIII, 317 S. Schweinfurt, E. Stoer, 1900. M. 5.50.

Sens.
— **Mémain,** Th. Sens (Histoire et Description). In-18, 112 p. avec grav. et plan de la ville. Sens, impr. et libr. Poulain-Rocher. 1901.

Siena.
— **Richter,** Luise M. Siena. (= Berühmte Kunststätten. Nr. 9.) gr. 8°. VII, 188 S. mit 152 Abbildgn. Leipzig, E. A. Seemann, 1901. M. 4.—

Soissons.
— **Devics,** Louis. Soissons en poche. Guide du visiteur à travers la ville, suivi de renseignements administratifs et locaux. In-18 jésus, 40 p. avec illustrations en simili-gravure, d'après les photographies de la maison Vergnol, et 1 plan de la ville mis à jour. Soissons, imprimerie et librairie Prudhomme. 1900.

Speyer.
— **Grauert,** H. Die Kaisergräber im Dome zu Speyer. (Sitzungsberichte der philos.-philol. u. histor. Classe der k. bayer. Akademie d. Wiss. zu München, 1900, Heft 4.)
— — Die Kaisergräber im Dome zu Speyer. Bericht üb. ihre Oeffng. im Aug. 1900. (Aus: „Sitzungsber. d. k. bayer. Akad. d. Wiss.") gr. 8°. (S. 539—617 m. 2 Lichtdr.-Taf.) München, G. Franz' Verl. in Komm., 1901. M. 1.40.
— **Hoff,** A. Die Kaisergräber im Dom zu Speyer. (Westermanns illustr. deutsche Monatshefte, 45. Jahrg., 1901, Juni.)
— **Lory,** Karl. Die Kaisergräber im Dom zu Speier. (Die Umschau, hrsg. v. J. H. Bechhold, 5. Jahrg., Nr. 19.)

Spoleto.
— **St[einmann].,** E. Denkmalpflege. Spoleto. (Kunstchronik, N. F., XII, 1901, Sp. 488.)

Sterzing.
— **Steffen,** Hugo. Sterzing und die Erhaltung der Bau- und Kunstdenkmäler Tirols. (Deutsche Bauzeitung, XXXV, 1901, S. 198.)

Stralsund.
— [**Hagemeister,** Wilhelm.] Ein Gang durch die Nikolaikirche zu Stralsund. Nach d. gegenw. Sachlage umgearb. u. verm. 2. Abdr. aus d. „Strals. Zeitung", Jahrg. 1890. 8°, 45 S. Stralsund, Reg.-Buchdr., 1900. M. —.50.

Strassburg.
— **Arntz,** Ludwig. Die Beheizung des Strassburger Münsters. (Die Denkmalpflege, III, 1901. S. 25.)

Theusing.
— **Urban,** M. Zur Geschichte der Burg und Stadt Theusing. (Mitteilungen des Vereins f. Geschichte der Deutschen in Böhmen, 40. Jahrg., Nr. 1.)

Thum.
— **Schmidt,** Pfr. K. A. Bunte Bilder aus vergangenen Tagen. Beiträge zur Geschichte der Parochie Thum. gr. 8°. VIII, 160 S. m. 17 Taf. Thum, E. Delitsch. Geb. M. 3.—.

Toledo.
— **Moraledo y Estéban,** Juan. Existieron catacumbas in Toledo? (Boletin de la Sociedad Arqueologia de Toledo, I, 1900, Nr. 1.)
— — Guía del viajero en Toledo y su contorno. S. l. [Toledo.] Imprenta de Florentino Serrano. S. a. [1901.] En 12°, 53 p.

Trier.
— **Barbier de Montault,** X. Le Trésor de l'église abbatiale de St.-Mathias, à Treves (Prusse). 1. Ceinture de S. Oswald (VIIe siècle). 2. Fragments de châsses (fin du XIIe siècle). 3. Pitacium (XIIIe siècle). 4. Tableau de la Vraie Croix (XIIIe siècle). 5. Tableau de la crucifixion (XIVe siècle). 6. Boîtes de consécration (XVe—XVIe siècle). 7. Chasuble (XVIe siècle). 8. Calice (XVIe siècle). 9. Chasuble (XVIIe siècle). 10. Cartons d'autel (XVIIIe siècle). 11. Encensoir (XIXe siècle). (Revue de l'art chrétien, 1901, S. 179.)
— Führer durch Trier und seine Umgebung. 2. durchges. Abdr. 8⁰. 80 S. nebst Stadtplan u. Karte, sowie zahlreich. Bildern. Trier, H. Stephanus, 1900.

Ulm.
— **Bach,** Max. Altertümer und Kunstdenkmale des ehemaligen Wengenklosters in Ulm. (Diöcesanarchiv von Schwaben, XVIII, 1900, S. 177.)

Varese.
— **Volontè,** Pierfranco. Varese antica e le sue epigrafi pagane e cristiane. Varese, tip. Cronaca Prealpina, 1900, in-8, 201 p. L. 3.—.

Venedig.
— **A. R.** Notizie del Veneto: Gli ultimi acquisti della Galleria dell'Accademia a Venezia. La chiesa dei Frari. La Pescheria. La vendita della collezione Bevilacqua - La Massa. L'esposizione bordoniana a Treviso. (L'Arte, anno III, 1900, S. 425.)
— **Berchet,** Giovanni. Relazione sulla missione del R. Istituto veneto di scienze, lettere ed arti per la ricerca e lo studio dei monumenti veneziani nell' isola di Creta. (Atti del Reale Istituto veneto di scienze, lettere ed arti, anno accademico 1899—1900. T. LX, serie VIII, t. III, disp. 1. Venezia 1900—1901.)
— **Bommartini,** Silvio. Guida pratica di Venezia e dell'esposizione internazionale d'arte. 2.a edizione. Milano, soc. editr. Sonzogno, 1901, in-16 fig., 288 p. e 2 tav. L. 2.—.
— Progetto economico - pratico-artistico per la riforma della vecchia pescheria lungo in Canal Grande di Venezia. Venezia, stab. tipo-lit. C. Ferrari, 1901, in-8, 15 p. e 3 tav.
— **Romualdi,** A. Notizie da Venezia: La chiesa di Santo Stefano. La nuova Pescheria. La Società veneziana per l'arte pubblica. La quarta Esposizione d'arte. (L'Arte, anno IV, 1901, S. 140.)
— **Ruskin,** John. Venezia. — Il Riposo di San Marco. — La cappella degli Schiavoni. — L'Accademia. — Paolo Veronese e gli inquisitori. — Sant' Orsola. — Il Tintoretto e Michelangelo. Traduzione e note di Maria Pezzè-Pascolato. Firenze, G. Barbèra, 1901, in-16 fig., XXII, 296 p. e ritr. L. 3.—.
— **Wolf,** A. Aus Venedig. (Kunstchronik, N. F., XII, 1901, Sp. 484.)

Verona.
— Führer durch Verona mit dem neuesten Stadt-Plan. 3. Aufl., 16⁰. 20 S. u. 1 Plan. Verona, R. Cabianca, 1901. L. —.75.
— Guide historique et artistique de Verone avec le nouveau plan de la ville. Verona, R. Cabianca (tip. Civelli), 1901, in-16, 30 p. e 1 carta. L. —.75.

Versailles.
— **Gille,** Philippe. Versailles et les deux Trianons. Texte par Ph. G. Relevés et dessins par Marcel Lambert. Grand in-4⁰. T. 2. 20e à 25e fascicule, p. 145 à 297. Tours, imp. Mame; lib. Mame et fils.
— **Jehan,** Auguste. La Ville de Versailles, son histoire, ses monuments, ses rues. In-16, 160 p. avec dessins de C. Didier, F. Prodhomme et G. Renault, plans et 1 carte en coul. Versailles, imp. Aubert; lib. Bernard. 1900. fr. 2.50.
— Versailles pendant l'occupation (1870—1871). Recueil de documents pour servir à l'histoire de l'invasion allemande, publié par E. Delerot, conservateur honoraire de la bibliothèque de Versailles. Nouvelle édition. In-8⁰, VIII, 496 p. et 1 portrait. Versailles, imprim. Aubert; libr. Bernard. 1900. fr. 6.—

Villach.
— **Ghon,** Gemeinder. Carl. Geschichte der Stadt Villach von der Urzeit bis zur Gegenwart. gr. 8⁰. VIII, 242 S. Villach, Liegel in Kommission. 1901. M. 3.20.

Villingen.
— **Kretz,** Realsch.-Prof. Karl. Villingen. Ein Führer durch die Stadt und ihre Umgebung. Mit 15 Kunstbeilagen u. 1 Zeichnung. 12⁰. VIII, 64 S. Freiburg i. B., Lorenz & Waetzel, 1901. M. —.60.

Weissenburg am Sand.

— **Schulz,** Otto. Weissenburg am Sand. (Die Denkmalpflege, II, 1900, S. 124.)

Wien.

— **Bermann,** Moriz. Illustrirter Führer durch Wien u. Umgebungen. 7. Aufl. (= Hartleben's illustrirter Führer. Nr. 2.) 12°. VIII, 266 S. Wien, A. Hartleben, 1901. M. 3.60.

— **Keiter,** E. Wien und Niederösterreich. [Aus: „Österreich in Wort u. Bild."] Eine Sammlung von Reproductionen photogr. Ansichten sämmtl. Prachtbauten, histor. Baudenkmäler und berühmter Plätze der Kaiserstadt Wien und Umgebung, sowie d. maler. Landschaftsbilder v. Niederösterreich. Mit beschreib. Text v. K. qu. gr. 4°. 72 S. Wien, M. Perles, 1900. Geb. M. 6.—.

— Quellen zur Geschichte der Stadt Wien. Hrsg. mit Unterstützung des Gemeinderathes der k. k. Reichshaupt- und Residenzstadt vom Alterthums-Vereine zu Wien. Red. von Dr. Ant. Mayer. I. Abth. Regesten aus in- und ausländ. Archiven, mit Ausnahme des Archivs der Stadt Wien. 4. Bd. gr. 4°. XX, 393 S. Wien, C. Konegen in Komm., 1901. M. 20.—.

— **Schletter,** H. Die Zurückstellung der von den Franzosen im Jahre 1809 aus Wien entführten Archive, Bibliotheken und Kunstsammlungen. (Mittheilungen d. Instituts f. österr. Geschichtsforschung, XXII, 1901, S. 108.)

— **Zimmermann,** Heinrich. Geschichte der Stadt Wien. Hrsg. vom Alterthumsvereine zu Wien. Red. v. H. Z. II. Bd. Von der Zeit der Landesfürsten aus habsburg. Hause bis zum Ausgange des Mittelalters. 1. Hälfte. Mit 20 Taf. und 102 Textillustr. Fol. XVII. 498 S. Wien, A. Holzhausen. M. 120.—.

Würzburg.

— **Baier,** Prof. D. Johannes. Ausgrabungen bei dem alten Augustinerkloster Würzburg im Jahre 1900. Zugleich Nachtrag zur Geschichte dieses Klosters vom gleichen Verf. gr. 8°. 37 S. mit 7 Abbildgn. Würzburg, Stahel's Verlag, 1901. M. —.80.

— **Göbl,** Kreisarchiv. S. Würzburg. Ein kulturhistor. Städtebild. Mit 105 Abbildungen, nach der Natur aufgenommen. 4. Aufl. 8°. VIII, 171 S. Würzburg, H. Stürtz, 1901. Gebund. M. 1.50.

Ypern.

— **Hymans,** Henri. Brügge und Ypern. (Berühmte Kunststätten. Nr. 7.) gr. 8°. 116 S. mit 115 Abbildgn. Leipzig, E. A. Seemann. M. 3.—.

Zoppot.

— **Püttner,** E[lise]. Zoppot. (= Nordostdeutsche Städte und Landschaften, Nr. 1.) 2. Aufl. 8°. 60 S. mit 9 Ill. u. 1 Pl. Danzig, A. W. Kafemann, 1901.

Sammlungen.

Altertums-Sammlungen, Kantonale. [Aargau. Bernisches historisches Museum. Genève. Winterthur.] (Mitteilungen aus dem Verbande der Schweizerischen Altertumssammlungen, 1901, Nr. 1, S. 86 [= Anzeiger f. schweizer. Altertumskunde, N. F., III, 1901, S. 86].)

— Kantonale. [Bernisches historisches Museum. St. Gallen: Sammlungen d. historischen Vereins. Kleinere Nachrichten aus den Kantonen.] (Mitteilungen aus dem Verbande der Schweizerischen Altertumssammlungen, 1900, Nr. 3, S. 227 (= Anzeiger für schweizer. Altertumskunde, N. F., II, 1900, S. 227].)

— Kantonale. [Historisches Museum zu Basel. Kantonsmuseum in Liestal. Das Obwaldnerische historische Museum in Sarnen. Kleinere Nachrichten aus den Kantonen. (Mitteilungen aus dem Verbande der Schweizerischen Altertumssammlungen, 1901, Nr. 4 (= Anzeiger für schweizer Altertumskunde, N. F., II, 1900, S. 279].)

Annuaire des bibliothèques et des archives pour 1901 (16e année), publié sous les auspices du ministère de l'instruction publique. In-18 jésus, 283 p. Lille, impr. Danel. Paris, libr. Hachette et Ce. 1901.

Asyle, Die, plastischer Kunstwerke. (Internationale Revue für Kunst etc., III, 1901, Sp. 43 u. 63.)

Boosé, J. R. The libraries of Greater Britain. (The Library, 1901, July.)

Connoisseur, The. A Magazine for Collectors. Illust. Vol. 1. No. 1. September, 1901. 4 to, 60 p. Low. 1/.

Courrier de l'art. [Bibliothèquo du Conservatoire National de musique. Musée de Boulogne-sur-Mer. Musée de Dieppe. Musée de Perpignan. Musée de peinture et Musée archéologique de la ville de Tournai. Musée de sculpture de la ville de Copenhague. Musée comunal de Haarlem. Musée Royal historique, de Dresde. Musée National de Stockholm. Metropolitan Museum of Art, de New-York.] (L'Art, t. LIX, S. 855.)

— de l'art. [Bibliothèque Nationale. Musée de Picardie, à Amiens. Musée Condé, à Chantilly. Musée de Digne. Musée de Dijon. Musée de Dunkerque. Musée de l'Université de Lille. Musée de Nancy. Musées de Tourcoing. Collections de l'Hôtel de Ville de Bruxelles. Bibliothèque Royale de Belgique. Musée Communal de Louvain.] (L'Art, t. LIX, S. 924.)

— de l'art. [Musée Carnavalet. Musée de Boulogne-sur-Mer. Musée de Cette. Musée de Chateauroux. Musée de Dieppe. Musée de Dijon. Musée départemental des Vosges, à Epinal. Musée de Grenoble. Musée de Laon. Musée de Lunéville. National Gallery, de Londres. The National Portrait Gallery, de Londres. South Kensington Museum de Londres. National Gallery of Modern British Art. Natural History Museum, de Londres. Musée archéologique d'Oxford. Southport art Gallery. Musées Royaux de peinture et de sculpture de Belgique. Musée de Bruges. Museo civico di Pisa. Galeries Royales de Venise. Stedelijk Museum d'Amsterdam. Musée Royal de La Haye. Galerie nationale Hongroise de Budapest. Musée de Lausanne. The Public Gallery, de Philadelphia. Musée de Gizeh.] (L'Art, t. LIX, S. 771.)

— de l'art. [Musée d'Abbeville. Musée d'Ajaccio. Musée d'Arras. Musée de Chartres. Musée de Draguignan. Musée de Honfleur. Musée d'Hyères. Bibliothèque municipale de Lille. Musée de Maubeuge. Musée Fabre, à Montpellier. Musée de Toulon. Musées Royaux de peinture et de sculpture de Belgique. Metropolitan Museum of Art, de New-York.] (L'Art, t. LIX, S. 906.)

— de l'art. [Musée du Louvre. Musée Carnavalet. Bibliothèque Municipale Lepeletier de Saint-Fargeau.] (L'Art, t. LIX, S. 965.)

— de l'art. [Musée National du Louvre. Musée de Cluny. Musée Carnavalet. Bibliothèque historique de la Ville de Paris. Bibliothèque de l'Académie Nationale de musique. Musée de la Comédie française. Le Musée archéologique de l'Université de Paris. Musée Cernuschi. Musée de Chaudordy, à Agen. Musée d'Agen. Musée de Bar-sur-Seine. Musée de Bergues. Musée de Bordeaux. Musée de Calais. Bibliothèque Municipale de Lille. Musée Municipal de Rouen. Bibliothèque Municipale de Rouen. Musée Municipal d'art et d'industrie de Saint-Etienne. Musée de Tourcoing. Musée du Bardo, à Tunis, et Musée de Cherchel. British Museum. Musée de Cologne. Le Musée des beaux-arts de Neuchâtel. Musée Royal de Venise.] (L'Art, t. LIX, S. 947.)

Dziatzko, Karl. Beiträge zur Kenntnis des Schrift-, Buch- u. Bibliothekswesens. VI. (= Sammlung bibliothekswissenschaftlicher Arbeiten, hrsg. v. Prof. Univ.-Bibl.-Dir. K. D. 14. Heft.) gr. 8⁰. VII, 102 S. mit 2 Taf. Leipzig, M. Spirgatis, 1901. M. 6.50.

Engerand, F. Les musées de Province. (La Revue hebdomadaire, 1901, 16 mars.)

Georg, Karl. Anleitung, Bücherlager u. Bibliotheken leicht u. übersichtlich zu ordnen. 8⁰. 21 S. Hannover, L. Lemmermann, 1901. M. —.50.

Imbert, A. Causerie d'art: collections et collectioneurs. Roma, Tip. dell' unione cooperativa editrice, 1901, in-8, 26 p.

Melani, Alfredo. Una questione delicata ai Direttori di Gallerie. (Arte e Storia, anno XIX, 1900, S. 142.)

Musées, Les, de départements et les objets d'art et d'archéologie relatifs à Paris. In-8⁰, 10 p. Nogent-le-Rotrou, impr. Daupeley-Gouverneur. 1900. [Extrait du Bulletin de la Société de l'histoire de Paris et de l'Ile-de-France.]

— Les, nationaux en 1899. (La Chronique des arts, 1900, S. 314.)

Museums, American, and their Treasures. (The english world, 1901, April, Nr. 4.)

Nachrichten aus Museen. (Correspondenzblatt d. Gesammtvereins d. deutschen Geschichts- u. Altertumsvereine, 49. Jahrg., Nr. 8 u. 9.)

—r—. Ueber den unentgeltlichen Zutritt zu den italienischen Kunst- und Altertumssammlungen. (Kunstchronik, N. F., XII, 1900—1901, Sp. 282.)

Renart, E. Répertoire général des collectionneurs et des principaux artistes, lettrés, savants et curieux de la France, la Belgique et la Suisse. Avec un avant-propos par Ris-Paquot. In-18, XXVI, 708 p. Angers, imprim. Burdin et Ce. Paris, l'auteur, 30, rue Jacob; Librairie centrale des beaux-arts; libr. Mme Ve Melet. 1901. fr. 12.—.

Riggauer, Hans. Ueber die Entwicklung der Numismatik und der numismatischen Sammlungen im 19. Jahrhundert. Rede, gehalten in der öffentl. Sitzung der k. bayer. Akad. d. Wiss. am 14. Nov. 1900. München. 8⁰. M. —.60.

Thiele. Ueber Kunstsammlungen. (Die Umschau, hrsg. v. J. H. Bechhold, 5 Jahrg., 1901, Nr. 20 u. 21.)

Tribune, La, des collectionneurs, journal mensuel. 1re année. N° 1. Mars 1901. In-8 à 2 col., 16 p. avec grav. et couverture. Méricourt-l'Abbé (Somme), imp. Douchet. Abonnement annuel: France, 1 fr.; union postale, 2 fr. Un numéro, 15 cent.

—u—. Kleine Mitteilungen. Museen: Aachen [Suermondt-Museum]. Prag [Kunstgewerbe-Museum]. Troppau [Kaiser Franz-Josef-Museum f. Kunst u. Gewerbe]. Zürich [Gewerbe-Museum]. (Kunstgewerbeblatt, N. F., XII, 1900—1901, S. 16.)

— Kleine Mitteilungen. Museen: Berlin [Kunstgewerbe-Museum]. Nürnberg [Bayer. Gewerbe-Museum]. (Kunstgewerbeblatt, N. F., XII, 1900—1901, S. 56.)

— Kleine Mitteilungen. Museen: Bern [Kantonal-Gewerbe-Museum]. Berlin [Kunstgewerbe-Museum]. (Kunstgewerbeblatt, N. F., XII, 1900—1901, S. 76.)

— Kleine Mitteilungen. Museen: Graz [Steiermärkisches Kunstgewerbe-Museum]. Kaiserslautern [Pfälzisches Gewerbe-Museum]. Lübeck [Gewerbe-Museum]. (Kunstgewerbeblatt, N. F., XII, 1900—1901, S. 34.)

— Kleine Mitteilungen. Museen: Paris [Bücher-Museum]. Brünn [Mährisches Gewerbe-Museum]. (Kunstgewerbeblatt, N. F., XII. 1900—1901, S. 117.)

Vidier, Al. Les bibliothèques aux XIXe siècle; étude bibliographique. (La Bibliographie moderne, IV, 1900, S. 169.)

Aachen.

— **Fromm,** Emil. Die Wings-Sammlung in der Aachener Stadtbibliothek. (Zeitschrift für Bücherfreunde, V, 1, 1901 bis 1902, S. 185.)

— **Lennartz,** Joseph, Domschatzmeister. Die Gerkammer des Aachener Münsters einst und jetzt. 2. Ausg. 8⁰. 31 S. Aachen, J. Schweitzer, 1901.

Aix.

— Aix (Bouches-du-Rhône). Le Musée. (Monatsberichte über Kunstwissenschaft u. Kunsthandel, hrsg. v. H. Helbing, I, 1901, S. 231.)

Altona.

— Museum, Das städtische, in Altona. (Deutsche Bauzeitung, XXXV, 1901, S. 393 u. 401.)

Amiens.

— Catalogue de la bibliothèque de la Société des antiquaires de Picardie. Séries O, P, Q, R, S et T. Ouvrages relatifs au département de la Somme. In-8, III, 364 p. Amiens, impr. Yvert et Tellier. 1901.

Amsterdam.

— **Jacobsen,** Emil. Neue Erwerbungen des Rijksmuseums zu Amsterdam. (Repertorium für Kunstwissenschaft, XXIV, 1901, S. 167.)

— **(N. R. C.)** Het Suasso-museum. (Bulletin uitgegeven door den Nederlandschen Oudheidkundigen Bond, II, 1900 bis 1901, S. 20.)

— **Pit,** A. De verzameling Hollandsch beeldhouwwerk in het Nederlandsch museum, te Amsterdam. (Bulletin uitgegeven door den Nederlandschen Oudheidkundigen Bond, II, 1900—1901, S. 6.)

— — Nederlandsch Museum voor Geschiedenis en Kunst. Aanwinsten. (Bulletin uitgegeven door den Nederlandschen Oudheidkundigen Bond, II, 1900—1901, S. 68, 185 u. 234.)

— **(Stet.)** Rijksmuseum van schilderijen te Amsterdam. (Bulletin uitgegeven door den Nederlandschen Oudheidkundigen Bond, II, 1900—1901, S. 18.)

— **Steenhoff,** W. Collectie Six. (Bullettin uitgegeven door den Nederlandschen Oudheidkundigen Bond, II, 1900—1901, S. 22.)

Antwerpen.

— Veröffentlichungen, Die, des Plantin-Moretus-Museums. (Zeitschrift für

Bücherfreunde, V, 1, 1901—1902, S. 158.)

— **Zobeltitz,** Fedor von. Das Plantin-Moretus-Museum in Antwerpen. (Zeitschrift für Bücherfreunde, V, 1, 1901—1902, S. 49.)

Avignon.

— **Digonnet,** F. Notice historique sur le musée Calvet, d'Avignon; par F. D., administrateur du musée Calvet. In-8, 161 p. Avignon, imp.-édit. Seguin. 1900.

— — Notice historique sur le Musée-Calvet d'Avignon. Par F. D., Administr. du Musée-Calvet. 2. éd. 8⁰. 154 p. Avignon, F. Seguin, 1901.

Basel.

— Jahresberichte und Rechnungen des Vereins für das historische Museum und für Erhaltung Baslerischer Altertümer. Jahr 1900. gr. 4⁰. 31 S. mit 2 Taf. Basel, R. Reich, 1901. M. 2.80.

— Verein für das historische Museum und für Erhaltung Baslerischer Altertümer. Jahresberichte und Rechnungen. Jahr 1899. Basel, E. Reich, 1900.

Bayonne.

— Don, Le, Bonnat au Musée de Bayonne. (La chronique des arts, 1901, S. 34.)

Bergamo.

— Descrizione degli oggetti d'arte legati alla Accademia Carrara di belle arti in Bergamo dal nobile sig. Francesco Baglioni. Bergamo, tip. F.lli Bolis, 1900, in-16, 11 p.

— **Muzio,** V. Raccolta Baglioni. (Rassegna d'arte, I, 1901, S. 11.)

Bern.

— **Kasser,** Direktor H. Jahresbericht des Historischen Museums in Bern pro 1899. Mit einem Anhang „Zur Abwehr". Bern, Buchdruckerei K. J. Wyss, 1900.

Berlin.

— Aus den Kunstsammlungen des Kaisers Wilhelms II. (Ueber Land und Meer, 85. Bd., 1901, Nr. 36.)

— Berlin. K. Museen: Gemälde-Galerie; Kupferstichkabinet; Sammlung der Sculpturen und Gipsabgüsse; Sammlung der Bildwerke der christlichen Epoche. (Monatsberichte über Kunstwissenschaft u. Kunsthandel, hrsg. v. H. Helbing, I, 1901, S. 195, 234, 306, 337.)

— Berichte, Amtliche, aus den Königlichen Kunstsammlungen. 22. Jahrg. No. 1. [I. K. Museen, 1. Juli—30. September 1900. III. K. Zeughaus, 1. April —30. September 1900.] No. 2. [I. K. Museen, 1. Oktober—31. Dezember 1900.] No. 3. [I. K. Museen, 1. Januar —31. März 1901.] No. 4. [I. K. Museen, 1. April—30. Juni 1901. II. K. Zeughaus, 1. Oktober 1900—30. Juni 1901.].

— Dürer und Holbein: Gemälde in der königl. Galerie zu Berlin. gr. Fol. 11 Photograv. m. 1 Bl. Text. Berlin, Photograph. Gesellschaft, 1901. M. 100.—.

— **Friedländer,** Max J. Niederländische Zeichnungen in der Sammlung des Herrn von Beckerath zu Berlin. (Zeitschrift für bildende Kunst, N. F., XII, 1901, S. 209.)

— Gemälde des XIV.—XVI. Jahrhunderts aus der Sammlung von Richard v. Kaufmann. gr. 4⁰. 67 Lichtdr.-Taf. mit XII S. Text. Berlin, A. Asher & Co., 1901. Geb. M. 50.—.

— Gemälde-Galerie, Die, der königl. Museen zu Berlin. Mit erläut. Text v. Jul. Meyer, Wilh. Bode, Hugo v. Tschudi u. a. Hrsg. v. der General-Verwaltg. 15. Lfg. gr. Fol. (Text S. 33—48 m. Abbildgn. u. 6 Taf.) Berlin, G. Grote, 1901. M. 30.—; Vorzugs-Drucke auf chines. Pap. M. 60.—; Künstler-Drucke auf japan. Pap. M. 100.—. [Text: Georg Gronau, Die oberitalienischen Schulen des XV. und von Anfang des XVI. Jahrhunderts. B: Die venezianische Schule. 4. Antonello da Messina. Die Bellini und ihre Schule. Schüler Vivarinis unter Giovanni Bellinis Einfluss. 5. Die Blütezeit der Venezianischen Malerei. — Einzelblätter nach: Hans Holbein d. J. Raffael. Rubens. Joost Suttermans. Jan Steen. Adriaan van de Velde.]

— Kaiser Friedrich-Museums-Verein zu Berlin. Bericht für das Geschäftsjahr 1900—1901. 4⁰. 21 S. m. 1 Abbildung im Text. Berlin, Druck von W. Büxenstein, 1901.

— Katalog der Freiherrl. v. Lipperheide'schen Sammlung f. Kostümwissenschaft. Mit Abbildgn. 3. Abth. Büchersammlung. 1. Bd. 13. u. 14. (Schluss-)Lfg. Lex. 8⁰. (XXI u. S. 577—645.) Berlin, F. Lipperheide, 1900—1901. à M. 1.—.

— **Mackowsky,** Hans. Notizie di Germania. Nuovi acquisti delle collezioni berlinesi. (L'Arte, anno III, 1900, S. 414.)

— Meisterwerke aus den Kunstsammlungen Sr. Maj. des deutschen Kaisers. 2–4. (Schluss-)Lfg. Imp.-Fol. (21 Photograv. m. III S. Text.) Berlin, Photograph. Gesellschaft, 1901. à M. 50.—.

— Neubauten, Berliner. No. 99. Das Märkische Museum am Märkischen Platz. (Deutsche Bauzeitung, XXXV, 1901, S. 357.)

— Nouvelles des Musées étrangers. Berlin. (La Chronique des arts, 1900, S. 371.)

— Provinzial-Museum, Das märkische, der Stadtgemeinde Berlin von 1874 bis 1899. Mit einem Anhang betr. das Königsgrab von Seddin, Kreis West-Prignitz. Festschrift zum 25 j. Bestehen, mit Genehmigung d. städt. Behörden hrsg. von der Museums-Direktion. [Text von Ernst Friedel, Rudolf Buchholz und Otto Pniower.] gr. 4⁰. VII, 38 S. m. Abbildgn. u. 21 Taf. Berlin, 1901, P. Stankiewicz. M. 5.—. [Inhalt: Vorwort. A. Entstehung u. erste Einrichtung 1874/75. B. Das Museum in der Klosterstrasse. C. Das Museum im Köllnischen Rathhaus. D. Uebersiedelung nach der Zimmerstrasse 90/91. E. Innere Geschichte des Museums. F. Museums-Etat. G. Verzeichniss der Museums-Schriften. H. Anhang.]

— **Schubring,** Paul. Nuovi acquisti del Museo di Berlino. (L'Arte, IV, 1901, S. 293.)

— **Schweizer,** Moritz. Der Sieg der Reichshauptstadt. Ein Beitrag zur Geschichte der Kgl. Bibliothek. 4⁰. 14 S. Berlin, M. Beyer, 1901.

Bonn.

— **Lehner,** Hans. Führer durch das Provinzialmuseum in Bonn, von Dr. H. L., Museumsdirektor. 8⁰. 49 S. Bonn, C. Georgi, 1901.

Bordeaux.

— **Boucherie.** Catalogue des manuscrits de la bibliothèque de Bordeaux. Supplément; par M. B., sous-bibliothécaire. In-8, 51 p. Paris, imprim. Plon-Nourrit et Cᵉ. 1901.

Breslau.

— **Bender,** Georg. Die Bestrebungen zur Gründung eines Kunstgewerbemuseums in Breslau. (Jahrbuch des Schlesischen Museums f. Kunstgewerbe u. Altertümer, I, 1900, S. 25.)

— Bibliothek, Die, und der Zeichensaal. [Schlesisches Museum f. Kunstgewerbe u. Altertümer.] (Jahrbuch des Schlesischen Museums f. Kunstgewerbe und Altertümer, I, 1900, S. 55.)

— Breslau: Schlesisches Museum der bildenden Künste. (Amtliche Berichte aus den Königl. Kunstsammlungen, Berlin 1901, Nr. 4, S. LXXXIX.)

— **Friedensburg,** Ferdinand. Geschichte der Münzsammlung des Museums. (Jahrbuch des Schlesischen Museums für Kunstgewerbe und Altertümer, I, 1900, S. 144.)

— Bericht über das 1. Etatsjahr (1. April 1899 — 1. April 1900): Eröffnungsfeier. Vermehrung der Sammlungen: 1. Urgeschichtliche Sammlung. 2. Münzkabinet. 3. Kulturgeschichtliche Sammlung. 4. Die Sammlung des alten Kunstgewerbes: Möbel, Majolika, Steinzeug, Fayance, Porzellan, Glas, Metall, Miniaturmalerei, Textiles, Orient. 5. Sammlung des modernen Kunstgewerbes. Vermehrung der Bibliothek. Ausstellungen. Besuch. Museums-Deputation. Stiftungen. Anhang: 1. Verwaltungsordnung. 2. Vertrag zwischen dem Magistrat und dem Verein für das Museum schlesischer Altertümer. (Jahrbuch des Schlesischen Museums für Kunstgewerbe u. Altertümer, I, 1900, S. 167.)

— Museumsgebäude, Das. [Schlesisches Museum f. Kunstgewerbe u. Altertümer.] (Jahrbuch des Schlesischen Museums f. Kunstgewerbe u. Altertümer, I, 1900, S. 33.)

— Schlesiens Vorzeit in Bild u. Schrift. Zeitschrift des Vereins f. das Museum schles. Altertümer. Hrsg. v. W. Grempler u. H. Seger. Neue Folge. 1. Bd.: Jahrbuch des schles. Museums f. Kunstgewerbe u. Altertümer. 1. Bd. Mit 10 Taf. u. zahlreichen Abbildgn. im Texte. Hrsg. v. Karl Masner u. Hans Seger. gr. 4⁰. VIII, 199 S. Breslau, E. Trewendt, 1900. M. 12.—.

— **Seger,** Hans. Geschichte des ehemaligen Museums schlesischer Altertümer. (Jahrbuch des Schlesischen Museums f. Kunstgewerbe u. Altertümer, I, 1900, S. 1.)

— Ueberblick über die Sammlungen. [Schlesisches Museum f. Kunstgewerbe u. Altertümer.] (Jahrbuch des Schlesischen Museums f. Kunstgewerbe und Altertümer, I, 1900, S. 37.)

— Verein für das Museum Schlesischer Altertümer. Thätigkeitsberichte für die Jahre 1899–1900. (Jahrbuch des Schlesischen Museums f. Kunstgewerbe u. Altertümer, I, 1900, S. 195.)

Brüssel.

— **Jacobsen,** Emil. Neue Bilderbestimmungen in der Brüsseler Gemäldegalerie. Ein kritischer Versuch. (Kunstchronik, N. F., XII, 1900—1901, Sp. 321 u. 366.)

— **Leroi,** Paul. Le Musée de la Bibliothèque Royale de Belgique. (L'Art, t. LIX, S. 892.)

Budapest.

— Budapest székes főváros múzeuma. (Archaeologiai Értesitő, XXI, 1901, S. 192.)

— **Meller,** Simone. Notizie d'Ungheria: La Galleria di Budapest. (L'Arte, anno IV, 1901, S. 211.)

Cambridge.

— **Delisle,** L. „The Western Manuscripts in the library of Trinity College Cambridge. A descriptive catalogue, by Montague Rhodès James. Volume I, containing an account of the manuscripts standing in class B Cambridge, at the University press. (1900.) Grand in-8, XVIII et 550 p.“ In-4, 18 p. Paris, Impr. nationale. 1900. [Extrait du Journal des savants.]

Chantilly.

— Chantilly. Le Cabinet des livres. Manuscrits. 2 tomes in-4 et planches. T. 1er (Théologie; Jurisprudence; Sciences et Arts), XIV, 369 p.; t. 2 (Belles-Lettres), 442 p. Paris, imp. et libr. Plon-Nourrit et Ce. 1900. 40 fr. le vol.

Christiania.

— Beretning om Kristiania Kunstindustri-Museums femogtyveaarige Virksomhed 1876—1901. 8⁰, 68 S. med 33 helsides Illustr. Kristiania, Cammermeyers Bogh. in Komm., 1901. 2 Kr.

— Katalog over Portraetsamlingen paa Karljohansvaern. 8⁰, 20 S. Kristiania, Trykt hos Fabritius & Sonner, Akties, 1900.

Coburg.

— **K. K.** Veste Coburg. Die Herzog Alfred-Sammlung. (Kunstchronik, N. F., XII, 1900—1901, Sp. 75.)

Czernowitz.

— Jahrbuch des Bukowiner Landes-Museums. 8. Jahrg. 1900. Red.-Comité: C. Mandyczewski, A. Mikulicz, Dr. J. Polek u. C. A. Romstorfer. Lex. 8⁰. 127 S. m. Abbildgn. Czernowitz, (H. Bardini), 1900. M. 3.—

Dresden.

— Berichte aus den Königlichen Sammlungen, 1900. 4⁰. 12 S. Druck von B. G. Teubner, Dresden. [Inhalt: 1. Gemäldegalerie. 2. Kupferstichkabinett. 3. Skulpturensammlung. 4. Historisches Museum. 5. Porzellansammlung. 6. Das Grüne Gewölbe. 7. Münzkabinett.]

— **Hirth,** Herbert. Die Meisterwerke der königl. Gemälde-Gallerie zu Dresden. 223 Kunstdr. nach den Orig.-Gemälden. Einleitung v. Dr. H. H. gr. 8⁰. XVI, 178 S. München, F. Hanfstaengl, 1900. Geb. M. 12.—.

Düsseldorf.

— (**Schaarschmidt,** Friedrich.) Kgl. Kunstakademie zu Düsseldorf. Verzeichnis der Gemälde. 8⁰. VI, 57 S. Düsseldorf, Bismeyer & Kraus, 1901.

Edinburgh.

— Our National Museums Galleries: recent acquisitions. — Scottish National Portrait Gallery. (The Magazine of Art, 1901, S. 32.)

— Scottish Masters, Deceased, at the National Gallery, Edinburgh. (The Athenaeum, 1901, July to December, S. 419.)

— **W. M. G.** The Scottish National Gallery. (The Art Journal, 1901, S. 71.)

Eger.

— **John,** Alois. Das städtische Museum in Eger. Mit 8 Illustr. u. 3 Plänen. 8⁰. 46 S. Eger (J. Kobrtsch & Gschihay), 1901. M. —.50.

Ferrara.

— **Droghetti,** Augusto. Una nuova Galleria a Ferrara. (Arte e Storia, XX, 1901, S. 120.)

Florenz.

— **Gerspach,** E. Nella reale Galleria degli Uffizi. (Archivio storico italiano, serie V, t. XXVII, 1901, S. 96.)

— — Nella R. Galleria degli Uffizi. Firenze, Tip. galileiana, 1901, in-8, 7 p. [Dall' Archivio Storico Italiano.]

— **Ginevri,** Arnaldo. Progetto per la nuova Biblioteca nazionale di Firenze. Firenze, tip. di G. Barbèra, 1901, in-4 fig., 7 p. e 6 tav.

— **Pieraccini,** Eugenio. Guida della R. Galleria antica e moderna e tribuna del David di Firenze, 4.a edizione. Firenze, Tip. cooperativa, 1901, in-16 fig., 159 p. L. 2.—.

Frankfurt a. M.

— **Berghoeffer,** Biblioth. Dr. Christian Wilhelm. Bericht über die Freiherrl. Carl von Rothschild'sche öffentliche

Bibliothek für die Jahre 1891—1900. Lex. 8⁰. 48 S. mit 2 eingedr. Plänen und 5 Lichtdr.-Tafeln. Frankfurt a. M., J. Baer & Co. in Komm., 1901. M. 2.—.

— **Heynemann,** D. F. Die Medaillen-Sammlung der Senckenberg'schen Naturforschenden Gesellschaft. (Bericht der Senckenberg'schen Naturforschenden Gesellschaft in Frankfurt a. M., 1900, Sep.-Abdruck.) 8⁰. 32 S.

Gent.
— Société des amis du musée de Gand. Rapport de la commission administrative pour l'année 1899—1900 et liste des membres au 31 décembre 1900. Gand, A. Siffer, 1900. In-8⁰, 19 p. fr. —.50. [Le rapport est dû à M. Joseph De Smet-Duhayon, secrétaire.]

Gotha.
— **Ehwald,** Rudolf. Geschichte der Gothaer Bibliothek. (Centralblatt für Bibliothekswesen, XVIII, 1901, S. 434.)

Groningen.
— **Feith,** J. A. Museum te Groningen. (Bulletin uitgegeven door den Nederlandschen Oudheidkundigen Bond, II, 1900—1901, S. 191.)

Haag.
— **Flugi van Aspermont,** C. H. Mauritshuis te 's Gravenhage. (Bulletin uitgegeven door den Nederlandschen Oudheidkundigen Bond, II, 1900—1901, S. 73.)

— **Martin,** W. Mauritshuis. (Bulletin uitgegeven door den Nederlandschen Oudheidkundigen Bond, II, 1900-1901, S. 154.)

Haarlem.
— **Graaf,** J. J. Bisschoppelijk museum te Haarlem. (Bulletin uitgegeven door den Nederlandschen Oudheidkundigen Bond, II, 1900-1901, S. 75.)

— **(N. R. C.)** Museum te Haarlem. (Bulletin uitgegeven door den Nederlandschen Oudheidkundigen Bond, II, 1900-1901, S. 35.)

Hannover.
— **Knigge,** Freiherr von. Münz- und Medaillen-Kabinet des Freiherrn Wilh. Knigge. gr. 8⁰. V, 323 S. Hannover (Georgstr. 12), 1901, H. S. Rosenberg. Geb. M. 12.—.

Heilbronn.
— Verzeichnis der Bücher, Schriften, Urkunden und Bilder in der Sammlung des Historischen Vereins Heilbronn. 8⁰. VI, 77 S. (Heilbronn, Schell, 1901.)

Hermannstadt.
— **Csaki,** Kust. M. Führer durch die Gemäldegalerie des Baron Brukenthal'schen Museums in Hermannstadt. 5. Aufl. gr. 8⁰. VII, 349 S. Hermannstadt, W. Krafft, 1901. M. 1.20.

Isenheim.
— **Laugel,** Anselme. Collection Georges Spetz. (Revue alsacienne, IIe année, no. 4.)

Issoudun.
— Catalogue général de la bibliothèque du Cercle artistique et littéraire, 7, rue Volney. In-8, 203 p. Issoudun, imp. Gaignault. 1900.

Karlsruhe.
— **Durm,** J. Das Kunstgewerbemuseum und die neue Kunstgewerbeschule in Karlsruhe. (Zeitschrift für Bauwesen, LI, 1901, S. 197.)

— **Sch.,** M. Pigmentdrucke der Grossherzoglichen Gemäldegalerie in Karlsruhe und Braunschweig. (Kunstchronik, N. F., XII, 1900-1901, Sp. 86.)

Kiel.
— **Mestorf,** J. 42. Bericht des schleswig-holsteinischen Museums vaterländischer Alterthümer bei der Universität Kiel, hrsg. v. J. M. gr. 8⁰. 34 S. mit Abbildgn. Kiel, Universitäts-Buchh., 1900. M. 1.—.

— **Steffenhagen,** Univ.-Bibl.-Dir. Geh. Reg.-Rath Dr. Emil. Das Bibliothekgebäude der Universität Kiel u. seine Erweiterung. Eine Denkschrift. Mit einem Anhang und 4 Zeichnungen. gr. 8⁰. 24 S. Kiel, E. Marquardsen. M. 2.—.

Köln.
— Kunstgewerbeverein, Kölnischer. IX. und X. Jahres-Bericht für die Etatsjahre 1899 und 1900, nebst Mittheilungen über das Kunstgewerbe-Museum. 8⁰. 31 S. Köln, Buchdruckerei von M. Du Mont Schauberg, 1901.

— Kunst- und Gewerbe-Museen, Neuere. V. Das neue Kunstgewerbe-Museum in Köln a. Rh. (Deutsche Bauzeitung, XXXV, 1901, S, 209.)

— **Roth,** F. W. E. Zur Geschichte einiger Glasmalereisammlungen zu Köln im Anfang des 19. Jahrhunderts. (Annalen des historischen Vereins f. den Niederrhein, 70. Heft, Köln 1901, S. 77.)

Königsberg i. Pr.
— **Kuhnert,** Dr. Ernst. Die Königliche und Universitäts-Bibliothek zu Königs-

ərg i. Pr. 8°. 23 S. Königsberg i. Pr. artung, 1901.

ıfeld.

Lerch, P. Das Kaiser Wilhelm-luseum in Krefeld. (Düsseldorfer .usstellungs-Zeitung, 1901, 13.)

ipzig.

Thieme, Ulrich. Die Gemäldesammung J. O. Gottschald in Leipzig. Zeitschrift f. bild. Kunst, N. F., XII, 900–1901, S. 105.)

carno.

Museo, Il, di Locarno. (Bulletino storico della Svizzera italiana, XXII, No. 4–8.)

ndon.

Additions, Some, of the British Museum. (The Art Journal, 1901, S. 48.)

Board of Education. South Kensington. National Art Library Victoria and Albert Museum Classed Catalogue of Printed Books. Heraldry. Plates. Roy. 8vo, 186 p. Eyre & Spottiswoode. 2/.

British Museum. Accounts and Annual Report for 1900–1901. 9d.

Catalogue, Historical and descriptive, of the Pictures, Busts, &c. in the National Portrait Gallery, St. Martin's place. Including every portrait up to the present date. [Vorrede: Lionel Cust.] Ed. 11. 8°. XVIII, 591 p. London, Darling & son, 1900.

– Drawings at the British Museum. (The Athenaeum, 1901, January to June, S. 700.)

– Erwerbungen der Londoner Museen. (Kunstchronik, N. F., XII, 1900–1901, Sp. 249.)

– Gems from the Galleries. No. 2, National Gallery, British and Modern Schools. No. 3, Walker Art Gallery, Liverpool. Roy. 8vo. Eyre & Spottiswoode. 6d.

– **H. C.** Correspondance d'Angleterre. (La chronique des arts, 1901, S. 115.)

— **Melani,** Alfredo. Bizzarrie in una Pinacoteca. (Arte e Storia, anno XIX, 1900, S. 119.)

— — Il „South Kensington Museum". (Arte italiana decorativa e industriale, IX, 1900, S. 89.)

— **M. H. S.** Gems of the Wallace Collection. Being reproductions of many of the most admirable pictures at Hertford House. I. 1. Mrs. Robinson („Perdita"), by George Romney. 2. Mademoiselle Camargo Dancing, by N. Lancret. 3. The Unmerciful Servant, by Rembrandt. 4. The Water Mill, by Meindert Hobbema. II. 5. A Lady with a Fan, by Velasquez. 6. A Coast Scene, by R. P. Bonington. 7. Virgin and Child, by Luini. 8. Le Rendezvous de Chasse, by Watteau. 9. The Rainbow, by Rubens. 10. Interior, by Pieter de Hooch. III. 11. Nelly O'Brien, by Sir J. Reynolds. 12. River Scene with Shipping and Figures, by Cuyp. 13. A Fête Galante, by Pater. 14. The Holy Family, by Murillo. 15. Philippe Le Roy, by Van Dyck. 16. Wife of Philippe Le Roy, by Van Dyck. IV. 17. The Laughing Cavalier, by Frans Hals. 18. The Strawberry Girl, by Sir Joshua Reynolds. 19. Landscape with an Avenue, by Albert Cuyp. 20. Portrait of the Artist's Son, Titus, by Rembrandt. 21. The Watering Place, by Decamps. 22. The School Mistress, by J. Honoré Fragonard. 23. Gilles and his Family, by Watteau. V. 24. The Marriage of the Virgin Mary and St. Joseph, by Murillo. 25. The Print Collector, by J. L. E. Meissonier. 26. The Music Party, by Watteau. 27. St. Catherine of Alexandria, by Cima da Conegliano. 28. Portrait of Suzanna van Collen, by Rembrandt. 29. The Margin of a Canal, by Jan van der Heyden. VI. 30. The Setting of the Sun, by F. Boucher. 31. The Sleeping Sportsman, by G. Metsu. 32. Afternoon Landscape, with a White Horse, by Ph. Wouverman. 33. The Virgin and Child with St. John and Two Angels, by Andrea del Sarto. 34. A Skating Scene, by Aert van der Neer. 35. The Listening Girl, by J. B. Greuze. VII. 36. Innocence, by J. B. Greuze. 37. A Cavalier, by J. L. E. Meissonier. 38. The Swing, by J. H. Fragonard. 39. Mrs. Robinson („Perdita"), by Thomas Gainsborough. (The Magazine of Art, 1900—1901, S. 33, 59, 112, 162, 222, 225 u. 302.)

— National-Galerie, Die, in London. Vlämische, deutsche u. holländische Schule. 4. (Schluss-)Lfg. Fol. (8 Lichtdr.-Taf. m. 9 Bl. Text.) Harlem, H. Kleinmann & Co., 1901. (à) M. 10.—. Kplt. in Mappe: M. 50.—.

— Our National Museums and Galleries: recent acquisitions. The Victoria and Albert Museum. (The Magazine of Art, 1901, S. 230.)

— Our National Museums and Galleries: recent acquisitions. The Carr bequest

to the Victoria and Albert Museum. (The Magazine of Art, 1901, S. 266.)

— — National Museums and Galleries: recent acquisitions. The National Gallery. National Art Library, South Kensington. (The Magazine of Art, 1900—1901, S. 131.)

— — National Museums and Galleries: recent acquisitions. — The National Gallery. (The Magazine of Art, 1901, S. 31.)

— — National Museums and Galleries: recent acquisitions. — Victoria and Albert Museum, South Kensington: the Vaughan Bequest. The Print Room, British Museum. (The Magazine of Art, 1901, S. 71.)

— — National Museums and Galleries: recent acquisitions. — The National Art Library, South Kensington. The Ashbee bequest to the Victoria and Albert Museum. The National Gallery of British Art. (The Magazine of Art, 1901, S. 169.)

— **Phillips,** Claude. The Wallace Collection. Introduction. The Italian Pictures. The French Pictures. The Spanish Pictures. (The Art Journal, 1901, S. 1, 65, 102, 201 u. 257.)

— **Rinder,** Frank. The Ashbee Bequest to South Kensington. (The Art Journal, 1901, S. 90.)

— **Roberts,** W. Our National Museums and Galleries: recent acquisitions. The British Museum: The Print Room. (The Magazine of Art, 1901, S. 315.)

— **Schleinitz,** v. Die Eröffnung des „Wallace-Museums" in London. (Kunstchronik, N. F., XII, 1900—1901, Sp. 49.)

— **Wellington,** Evelyn. A Descriptive and Historical Catalogue of the Collection of Pictures and Sculpture at Apsley House. 2 vols. 4 to. Longmans. 12/6.

Madrid.

— Museo-Biblioteca de Ultramar en Madrid. Catálogo de la Biblioteca. Madrid. Imprenta de la sucesora de M. Minuesa de los Ríos. 1900. En 4.° may., XII, 350 p. á dos columnas. Encartonado. 6 y 7.

Magdeburg.

— **Peters.** Neubau des Magdeburger Museums. (Centralblatt der Bauverwaltung, XXI, 1901, S. 290.)

Mailand.

— **Carotti,** Giulio. Nuovi Musei del Castello di Milano. (Illustrazione Italiana, 1900, Nr. 20 u. 24.)

— **Melani,** Alfredo. Il Museo Poldi-Pezzoli. (Emporium, 1900, settembre.)

— **Vittadini,** G. B. I nostri nuovi musei. (Corriere della Sera, 1900, 24—25 settembre.

Mainz.

— Gutenberg-Fest zu Mainz im Jahre 1900. Zugleich Erinnerungs-Gabe an die Eröffnung des Gutenberg-Museums am 23. Juni 1901. [Vorrede: Dr. (Heinr.) Gassner, Oberbürgermeister.] 8°. 139 S. Mainz, H. Quasthoff in Komm., 1901. M. 1.—.

Mannheim.

— **Seubert,** Maj. z. D. Verzeichnis der in der Sammlung des Mannheimer Altertumsvereins befindlichen pfälzischen und badischen Münzen und Medaillen. (= Kataloge der Sammlungen des Mannheimer Altertumsvereins, N. F., 1. Bd.) gr. 8°. 214 S. mit 6 Lichtdr.-Taf. Mannheim, Altertumsverein, 1900. M. 3.—.

Melk.

— **Schachinger,** Rudolf. Die Wiegendrucke der Stiftsbibliothek in Melk, beschrieben von Prof. Dr. R. S., Stiftsbibliothekar. 8°. 175 S. Melk, Selbstverlag, 1901.

München.

— **Abels,** L. Das neue Münchener National-Museum. (Wiener Bauindustrie-Zeitung, 1900, 10.)

— **Bassermann-Jordan,** Dr. Ernst. Neuerwerbungen des Bayerischen Nationalmuseums. Zwanglose Mitteilungen. III. IV. (Monatsberichte über Kunstwissenschaft u. Kunsthandel, hrsg. v. H. Helbing, I, 1901, S. 218.)

— **Doflein,** F. Neue Erwerbungen der kgl. bayerischen Staatssammlungen. (Allgemeine Zeitung, Berlin 1901, Beilage Nr. 158.)

— **Furtwängler,** Adolf. Beschreibung der Glyptothek König Ludwig's I. zu München. 8°. IV, 384 S. München, A. Buchholz in Komm. M. 3.—.

— **Hofmann,** Albert. Neuere Kunst- und Gewerbe-Museen. IV. Das neue Gebäude des Bayerischen National-Museums in München. (Deutsche Bauzeitung, XXXIV, 1900, S. 489, 497, 525 u. 537.)

— Nationalmuseum, Das bayerische, in München. (Der Kunstwart, XIV, 1900—1901, S. 305.)

— **O.** Zu Alois Hausers 70. Geburtstag.

(Monatsberichte über Kunstwissenschaft u. Kunsthandel, hrsg. v. H. Helbing, I, 1901, S. 224.)

- **Ostini,** F. v. Eine Krippensammlung. (Velhagen u. Klasings Monatshefte, 15. Jahrg., 4. Heft.)

— **Schnütgen.** Das neue Nationalmuseum in München. (Zeitschrift für christliche Kunst, XIII, 1900, Sp. 254.)

— **Seidl,** Arthur. Das neue Nationalmuseum in München. (Der Lotse. Hamburgische Wochenschrift, 1. Jahrg., Heft 7.)

Nancy.

— **Wiener,** Lucien. Le Musée lorrain et le Musée des arts décoratifs; par L. W., conservateur du Musée lorrain. In-8^{0}, 11 p. avec plan. Nancy, impr. Barbier et Paulin. 1900.

Neapel.

— **Filangieri di Candida,** Antonio. La Pinacoteca nazionale di Napoli ed il suo riordinamento. (Napoli nobilissima, X, 1901, S. 33.)

— — Notizie di Napoli: Il riordinamento del Museo Nazionale di San Martino. (L'Arte, anno III, 1900, S. 435.)

— **Maresca,** A. Museo di S. Martino in Napoli. (Arte e Storia, anno XIX, 1900, S. 130.)

— Museo, Il, Nazionale di Napoli. (Napoli nobilissima, IX, 1900, S. 177.)

Neupasing.

— **Grauttoff,** O. Die Bibliothek der Exlibris-Litteratur im Besitze des Grafen zu Leiningen-Westerburg in Neupasing bei München. (Börsenblatt für den deutschen Buchhandel, 1901, No. 70.)

New York.

— **Dowdeswell,** Charles. The present state of New York historical Society's pictures. (The Art Amateur, 1901, S. 122.)

— **Koch,** Theodore. Cornell Univ. Library. Handlist of framed reproductions of pictures and portraits belonging to the Dante Collection compiled by Th. K. 8^{0}, VII, 20 p. Ithaca, N. Y., 1900.

Palermo.

— **Mauceri,** E. La Pinacoteca del Museo Nazionale. (L'Arte, anno IV, 1901, S. 144.)

Paris.

— Agenda du Louvre pour 1901. Grand in-8, 263 p. avec grav. et 1 plan. Paris, imprim. Mouillot. 1901.

— A la Bibliothèque Nationale et au Cabinet des Estampes. (La Chronique des arts, 1901, S. 107.)

— Au Cabinet des Estampes. (La Chronique des arts, 1901, S. 90.)

— Bibliothèque nat. Dép. des ms. Facsimilés de Manuscrits Grecs, Latins, et Français du Ve au XIVe siècle exposés dans la Galerie Mazarine. 8^{0}. 4 p., 40 pl. Paris, E. Leroux, [1900].

— **Blochet,** E. Catalogue de la collection de manuscrits orientaux (arabes, persans et turcs) formée par M. Charles Schefer et acquise par l'Etat. Publié par E. B., sous-bibliothécaire au département des manuscrits de la Bibliothèque nationale. In-8^{0}, V, 236 p. Angers, imp. Burdin et Ce. Paris, Leroux, édit. 1900. [Bibliothèque nationale.]

— — Inventaire et description des miniatures des manuscrits orientaux conservés à la Bibliothèque nationale (fin). (Revue des Bibliothèques, X, 1900, S. 290.)

— **Bouyer,** Raymond. La Réouverture du Luxembourg. (La Chronique des arts, 1901, S. 114.)

— Catalogue de la collection des portraits français et étrangers conservée au département des estampes de la Bibliothèque nationale, commencé par Georges Duplessis, conservateur du département des estampes, continué par Georges Riat, sous-bibliothécaire au département des estampes. T. 5: Henri Ier-Lafaye. In-8 à 2 col., 305 p. Lille, impr. Danel. Paris, libr. Rapilly. 1901.

— Catalogue général des livres imprimés de la Bibliothèque nationale. (Auteurs.) T. 3 (Andra-Aristophile.) In-8^{0}, I, 224 p. Paris, Impr. nationale. 1900. [Ministère de l'instruction publique et des beaux-arts.]

— Catalogue général des livres imprimés de la Bibliothèque nationale. (Auteurs.) T. 4: Aristote-Aubrun. In-8 à 2 col., I, 229 p. Paris, Imprim. nationale. 1900. [Ministère de l'instruction publique et des beaux-arts.]

— Catalogue général des livres imprimés de la Bibliothèque nationale. (Auteurs.) T. 7: Band-Barrozzi. In 8 à 2 col., I, 255 p. Paris. Imprim. nationale. 1901. [Ministère de l'instruction publique et des beaux-arts.]

— Catalogue de la bibliothèque d'art de Georges Duplessis, membre de l'Institut, ancien conservateur du dé-

partement des estampes à la Bibliothèque nationale. In-8 à 2 col., XVI, 267 p. et portrait. Lille, impr. Danel. Paris, lib. Rapilly. 1900.

— — des livres, manuscrits et imprimés, des dessins et des estampes du cabinet de feu M. Guyot de Villeneuve, président de la Société des bibliophiles françois. Deuxième partie. In-8, XVI, 177 p. Lille, imp. Danel. Paris, lib. Rahir et Ce. 1901.

— **Dargenty,** G. Le remaniement du Musée de Peinture au Louvre. (L'Art, 1901, S. 113.)

— Extrait du Catalogue général des planches gravées composant le fonds de la Chalcographie dont les épreuves se vendent au Musée du Louvre. In-16, VIII, 78 p. et grav. Paris, Imp. nationale. 1901. [Musée national du Louvre.]

— **Franklin,** Alfred. Histoire de la bibliothèque Mazarine et du palais de l'Institut; par A. F., administrateur de la bibliothèque Mazarine. 2e édition, entièrement refondue. In-8, XXXII, 401 p. avec 60 grav. Mâcon, impr. Protat frères. Paris, libr. Welter. 1901. fr. 18.—.

— Great, The, Masters in the Louvre Gallery. The Dutch School, 2d vol. Part 12. Grand in-4, p. 122 à 150, avec grav. dans le texte et hors texte. Paris, impr. et libr. Manzi, Joyant et Ce. New-York, Appleton and Co. 1900.

— **Guiffrey,** Jean. Le legs de la baronne Nathanael de Rothschild au Musée du Louvre. (La Revue de l'art ancien et moderne, t. IX, 1901, S. 357.)

— — Notizie di Francia. Dal „Petit Palais" al Louvre. Le sale dei disegni al Louvre. Restauro di arazzi. Una questione antica e un libro nuovo. (L'Arte, anno III, 1900, S. 413.)

— — Notizie di Francia: I „Salons" al „Grand Palais". La pittura straniera al museo del Lussemburgo. Un' esposizione di quadri antichi alla galleria Sedelmeyer. Le nuove sale di mobilia e arazzi al museo del Louvre. (L'Arte, anno IV, 1901, S. 207.)

— — Récents remaniements au Musée du Louvre. (Monatsberichte über Kunstwissenschaft und Kunsthandel, hrsg. v. H. Helbing, I, 1900, S. 133.)

— **Joanne.** Les Musées de Paris (extrait du Guide de Paris); par Joanne. Petit in-16, 134 p. avec plans dans le texte et hors texte et annonces. Coulommiers, imprim. Brodard. Paris. librairie Hachette et Ce. 1901. 1 fr. [Collection des Guides Joanne.]

— Liste chronologique des tableaux formant la collection du ministère de la guerre (peintures, aquarelles, dessins), représentant les batailles, combats et sièges livrés par l'armée française (1628-1887). In-8, 60 p. Paris, Impr. nationale. 1901. [Ministère de la guerre.]

— **Melani,** Alfredo. La nuova Sala del Rubens al Louvre. (Arte e Storia, anno XIX, 1900, S. 120.)

— Mémoires et Notes concernant l'organisation à Paris de musées ayant un charactère international, en exécution de propositions et projets provoqués par l'Exposition universelle de 1900. In-8, 27 p. Paris, impr. Mangeot. 1901.

— **Molinier,** Émile. Le Musée du mobilier français au Louvre. (Gazette des beaux-arts, 3e période, t. 25, 1901, S. 441.)

— Musée Carnavalet, Le. Notices sur divers objets exposés. (Bulletin de la Société des Amis des monuments Parisiens, XII, No. 39-41, S. 225.)

— — du Louvre. Les Maîtres de la peinture. L'Ecole hollandaise. Introduction par Georges Lafenestre. 2e volume. No. 12. Grand in-4, p. 122 à 150, avec grav. dans le texte et hors texte. Paris, imprim. et libr. Manzi, Joyant et Ce. New-York, Appleton and Co. 1900.

— **Nicolle,** Marcel. Les récentes acquisitions du Musée du Louvre. Département de la peinture, 1897-1901. Ecoles allemande, flamande et hollandaise. (La Revue de l'art ancien et moderne, t. X, 1901, S. 189.)

— Nouvelles du Musée du Louvre. (La Chronique des arts, 1901, S. 66.)

— **Omont,** Henri. Catalogue général des manuscrits français de la Bibliothèque nationale; par H. O., membre de l'Institut, conservateur du département des imprimés. Nouvelles acquisitions françaises. III. (Nos 6501-10000.) In-8°, XXII, 382 p. Angers, impr. Burdin et Ce. Paris, Leroux, édit. 1900. fr. 7.50.

— **Perrault-Dabot,** A. Supplément au Catalogue de la bibliothèque de la commission des monuments historiques,

dressé par A. P.-D., archiviste de la commission. In-8, 68 p. Paris, Imp. nationale. 1901. [Ministère de l'instruction publique.]

— **Rinder,** Frank. The new Louvre. (The Magazine of Art, 1900—1901, S. 107.)

— **Rousseau,** Henry. Rapport au Comité de la Section artistique de la Commission Royale des Échanges internationaux. Paris: Louvre, Trocadero, Musée de Cluny, École des Beaux-Arts. (Bulletin des Commissions roy. d'art et d'archéologie, 1900, S. 157.)

— **Trawinski,** F., et Ch. **Galbrun.** Guide populaire du Musée du Louvre. Notions sommaires d'histoire et d'art, d'après ses principaux chefs-d'œuvre; par F. T., secrétaire des musées nationaux, et Ch. G., secrétaire-adjoint des musées nationaux. In-18, XIV, 109 p. avec pl. et grav. Paris, Impr. et Libr. réunies. 1900. fr. 1.—.

— Visite au Musée Cernuschi. (Bulletin de la Société des Amis des monuments Parisiens, XII, No. 39—41, S. 263.)

— Visite des Amis des monuments Parisiens au nouveau Musée Carnavalet et à la nouvelle Bibliothèque Municipale Saint-Fargeau. (Bulletin de la Société des Amis des monuments Parisiens, vol. XII, No. 39—41, S. 77.)

— **Vitry,** Paul. Catalogue des moulages en vente au palais du Louvre (moyen âge, Renaissance et temps modernes); par M. P. V., attaché au département de la sculpture du moyen âge, de la Renaissance et des temps modernes. Petit in-8⁰, 71 p. Paris, Impr. nationale. 1900. [Musée du Louvre.]

Pau.

— Musée de Pau. (L'Art, 1901, S. 46.)

Prag.

— Pruvodce museum král. hlav. mesta Prahy. Se tremi pudorysy. Tiskem Závodu tilkarského a vydáv. [Führer durch das städt. Museum.] 8⁰. 8 u. 77 S. Prag, Städt. Museum, 1900. Kr. —.40.

Preston.

— **Barton,** W. B. The Harris Library and Museum, Preston: a record. (The Magazine of Art, 1901, S. 49 u. 172.)

Reims.

— Catalogue du musée archéologique de la ville de Reims, fondé par M. Théophile Habert. In-8, VIII, 392 p. avec 110 fig. et 5 planches. Troyes, imp. Nouel. 1901. fr. 2.—.

Rimini.

— **Martelli,** C. La Pinacoteca Comunale. (Rassegna d'arte, I, 1901, S. 128.)

Roanne.

— **Dumoulin,** Maurice. Catalogue des incunables de la Bibliothèque de Roanne. (Revue des Bibliothèques, X, 1900, S. 33.)

— — Catalogue des Incunables de la Bibliothèque de Roanne. 8⁰, 63 p. Paris, E. Bouillon, 1900. [Aus: Revue des bibliothèques, Janv.-Sept. 1900.]

Rom.

— **Artioli,** Romolo. La Galleria nazionale d'arte antica in Roma e i suoi nuovi acquisti. (Arte e Storia, anno XIX, 1900, S. 107; XX, 1901, S. 49.)

— **Avena,** A. Museo Ludovisi-Boncampagni. (Rivista d'Italia, 1901, febbraio.)

— **Colasanti,** Arduino. Per la Galleria Capitolina. (Tribuna, 1900, 23 agosto.)

— **Carotti,** G. La villa della Regina Margherita e le sculture del Museo Boncompagni - Ludovisi. (Emporium, 1901, gennaio.)

— **Rovere,** Antonio della. La Galleria nazionale d'arte antica a Roma e i suoi nuovi acquisti. (Arte e Storia, anno XX, 1901, S. 13 und 70.)

Rouen.

— **Paulme,** Henri. Le Musée d'estampes de Rouen, discours de réception à l'Académie des sciences, belles-lettres et arts de Rouen par H. P. In-8, 39 p. Rouen, impr. Gy. 1901.

Savona.

— **Buscaglia,** D. La pinacoteca civica di Savona. (Arte e Storia, anno XX, 1901, S. 111.)

Solothurn.

— **Zetter-Collin,** F. A. Interimskatalog der Gemälde im Museum der Stadt Solothurn. Herausgegeben von der Kunstkommission. Solothurn, Buchdruckerei Brugger & Gigandet, 1900.

Stockholm.

— **Böttiger,** J. Konstsamlingarna i de svenska kungliga slotten. Afbildningar af de värdefullare konstföremalen, med text. 2:a delen. F⁰. 17 S., 100 Pl. Stockholm, Wahlström & Wildstrand i distr., 1900. Kr. 100.—.

— **Huet,** G. Une lettre relative aux collections de la reine Christine de Suède. (Revue des Bibliothèques, 1901, Janvier-Mars.)

— **Looström,** L. Fran Nationalmusei konstslöjdsamling. 1.–3. hft. F⁰. 24 S., 25 Pl. Stockholm, Generalstabens litogr. anstalt, 1900—1901. För häfte 6 kr.

— **Subert,** Fr. Ad. Nordské museum a Skansen ve Stockholme Tiske Alois Wiesner. [Nordisches Museum und Skansen in Stockholm.] Lex.-8⁰, 31 p. Prag, „Národopisné Museum ceskoslovanské", 1900.

St. Petersburg.

— **Rózycki,** K.. Die Kaiserliche Oeffentliche Bibliothek in St. Petersburg. (Centralblatt für Bibliothekswesen, XVII, 1900, S. 470.)

Strassburg.

— **Blumstein.** La bibliothèque municipale de Strasbourg et son histoire. (Revue catholique d'Alsace, XIX, 1900, S. 881; XX, 1901, S. 111.)

Stuttgart.

— Katalog der Bibliothek der kgl. Zentralstelle f. Gewerbe u. Handel in Stuttgart. gr. 8⁰. III, 840 S. Stuttgart, (H. Lindemann), 1901. Geb. M. 3.40.

Venedig.

— **Romualdi,** A. Al Museo Civico. (L'Arte, IV, 1901, S. 294.)

— **Wolf,** Aug. Venedig. Museo civico (Corrèr). (Kunstchronik, N. F., XII, 1901, Sp. 411.)

Versetz.

— **Milleker,** Bódog. A Verseczi városi múzeum 1900-ban. [Das Städt. Museum zu Versetz i. J. 1900.] (Archaeologiai Értesitő, XXI, Budapest 1901, S. 190.)

Wien.

— **Drexler.** Die Raritätensammlung im ehemaligen Stifte St. Dorothea. (Monatsblatt des Alterth.-Vereines zu Wien, XVIII, 1.)

— Erwerbungen der Kaiserlichen Sammlungen im Jahre 1900. [Münzen- u. Medaillensammlung. Sammlung kunstindustrieller Objecte. Kaiserliche Gemäldegalerie.] (Kunst und Kunsthandwerk, IV, 1901, S. 186.)

— **Frimmel,** Dr. Theodor von. Geschichte der Wiener Gemäldesammlungen. 4. Capitel: Die Galerie in der Akademie der bildenden Künste. (= Galeriestudien, 3. Folge, Lieferung 6.) gr. 8⁰, VII, 230 S. m. Abbildgn. Leipzig u. Berlin, Georg Heinr. Meyer, 1901. M. 8.—. [Inhalt: Vorbemerkung. Bildung der Galerie. Vorbereitende Ereignisse. Die Preisvertheilungen. Aufnahmebilder. Die ältesten Inventare. Graf Anton Lamberg u. seine Sammlung; ihre Quellen. Die Schenkung an die Wiener Akademie. Fremde Eigenthumsansprüche. Process mit dem Grafen Franz. Die Bilder aus Venedig 1836. Weitere Schenkungen und Ankäufe. Uebersicht über die vorhandenen Bilder. Schlussbemerkung. Verzeichniss der Personennamen von Künstlern und Sammlern u. der Aufbewahrungsorte von Kunstwerken.]

— Katalog der Münzen- u. Medaillen-Sammlung des k. k. Hauptmünzamtes in Wien. 1. Bd. Fol. VIII, 223 S. m. 23 Taf. Wien, (Hof- u. Staatsdruckerei), 1901. M. 5. –.

— **Schalk,** Karl. Die historische Waffensammlung der Stadt Wien im Zusammenhange mit der militärischen Organisation der Stadt. (Zeitschrift f. historische Waffenkunde, 2. Bd., 7. Heft.)

— **Schönbrunner,** Galerie-Inspektor Josef, und Dr. Josef **Meder.** Handzeichnungen alter Meister aus der Albertina und anderen Sammlungen. VI. Bd. 1.—10. Lfg. Wien, Gerlach & Schenk. à M. 3.—. [Inhalt: Deutsche Schule: A. Elsheimer. G. Mattei. J. van Schuppen. Oberdeutsche Schule: A. Altdorfer. A. Dürer. H. Holbein d. Ae. H. Holbein d. J. W. Huber. H. Leu. N. Manuel. Meister von Messkirch. Meister H. H. B. 1515. Meister H. P. Nürnberger Meister um 1481. Nürnberger Meister des XV. Jahrh. Unbekannter Meister. Schule des M. Schongauer. W. Traut. C. Welcz. Kölner Schule: Meister des XV. Jahrh. Französische Schule: F. Boucher. F. Clouet. J. B. Greuze. J. Fouquet. H. Fragonard. N. Lagneau. Rembrandt-Nachahmer des XVIII. Jahrh. C. Vernet. Italien: Bolognesische Schule: Guercino. F. Francia. B. Passerotti. G. Reni. T. Viti. Schule von Cremona: B. Boccaccino. Florentiner Schule: L. di Credi. Raffaellino del Garbo. Domenico Ghirlandaio. Meister des XV. Jahrh. Unbekannter Meister um 1500. Unbekannter Meister. Mailändische Schule: Unbekannter Meister. Schule von Padua: Richtung des Mantegna. Schule von Parma: Schule des Correggio. Römische Schule: Michelangelo. Raffael. G. F. Penni. Giulio Romano. Vincenzo da San Gimignano. F. Zuccaro. Umbrische Schule:

Pinturicchio. Unbekannter Meister. Venezianische Schule: Bassano. Bellini-Schule. D. Campagnola. F. Montemezzano. A. Previtali. Tintoretto. Altniederländische Schule: C. Engelbrechtsz. H. van der Goes. Lucas van Leyden. Unbekannter Meister um 1520. Holländische Schule: C. P. Berghem. A. Cuyp. J. Vermeer. G. van den Eeckhout. N. Maes. C. Netscher. J. van Ostade. S. van Ruijsdael. Rembrandt. Dirk van der Schuur. J. Toornvliet. H. Verschuring. A. Waterloo. Unbekannter Meister. Vlämische Schule: P. Bril. A. van Dyck. Rubens. Rubens-Schule. Wallerant Vaillant.]

— **Schimmer,** Karl Ed. Illustrirter Führer durch die Sammlungen v. Wien. Nebst e. genauen Nachweisg. der Besuchszeiten, eventuellen Eintrittspreise u. anderen Bedinggn. der Besichtigg. 12°. (VIII, 98 S. mit 18 Abbildgn.) Wien, A. Hartleben, 1902. Geb. M. 1.80.

— **Schlitter,** Hanns. Die Zurückstellung der von den Franzosen im Jahre 1809 aus Wien entführten Archive, Bibliotheken und Kunstsammlungen. (Mittheilungen des Instituts f. Oesterreichische Geschichtsforschung, XXII, 1. Heft, S. 108.)

— **Schlosser,** Julius von. Album ausgewählter Gegenstände der kunstindustriellen Sammlung des Allerhöchsten Kaiserhauses. Herausgegeben mit Genehmigung des hoh. Oberstkämmerer-Amtes. 50 Taf. in Lichtdr. u. 3 Taf. in farb. Radierg. u. Heliogr. Fol. VIII, 33 S. Text m. 22 Abbildgn. Wien, A. Schroll & Co., 1901. M. 25.—.

— **Schneider,** Robert v. Ein Kunstsammler im alten Wien. (Jahrbuch der kunsthistor. Sammlungen des Allerh. Kaiserhauses, XXI, 1900, S. 272.)

— — Ein Kunstsammler im alten Wien. [Aus: „Jahrbuch der kunsthistor. Sammlgn. d. allerh. Kaiserhauses".] Fol. (11 S. m. Abbildgn.) Wien 1900. (Leipzig, G. Freytag.) M. 6.—.

— **Sitte,** A. Die kaiserlich-geistliche Schatzkammer in Wien. I.-III. (Mittheilungen der k. k. Central-Commission, N. F., XXVII, 1901, S. 14, 71 u. 138.)

Zürich.

— Altertümer, Kunstgewerbliche, aus dem schweizerischen Landesmuseum in Zürich. Offizielle Publikation, hrsg. v. der Museums-Direktion. 1. Lfg. gr. Fol. (2 Lichtdr.-Taf., 1 farb. Taf., 1 Vitrographietaf. m. IV S. Text u. 4 Bl. Erklärgn. in deutscher u. französ. Sprache.) Zürich, Hofer & Co., 1901. M. 10.—.

— **(Angst,** H.) Der Spiezer Kirchenstuhlhandel. Dokumentierter Spezialbericht der Museumsdirektion an die Eidgen. Landesmuseums-Kommission. (= 9. Jahresbericht des Schweizerischen Landesmuseums in Zürich, Anhang.) 8°. 46 S. Zürich, Orell Füssli, 1901.

— Landesmuseum, Schweizerisches. Geschenke. Einkäufe. I. Quartal 1901. (Mitteilungen aus dem Verbande der Schweizerischen Altertumssammlungen, 1901, Nr. 1, S. 83 [= Anzeiger f. schweizer. Altertumskunde, N. F., III, 1901, S. 83].)

— — Schweizerisches. Geschenke. Einkäufe. III. Quartal 1900. (Mitteilungen aus dem Verbande der Schweizerischen Altertumssammlungen, 1900, Nr. 3, S. 224. [= Anzeiger f. schweiz. Altertumskunde, N. F., II, 1900, S. 224].)

— — Schweizerisches. Geschenke. Einkäufe. IV. Quartal 1900. (Mitteilungen aus dem Verbande der Schweizerischen Altertumssammlungen, 1901, Nr. 4 [= Anzeiger für schweizer. Altertumskunde, N. F., II, 1900, S. 277].)

— **Lehmann,** Dr. Hans. Offizieller Führer durch das schweizerische Landesmuseum in Zürich. 3. verm. Aufl. 8°. 56 S. m. 16 Taf. u. 2 Plänen. Zürich, Hofer & Co., 1901. M. 1.—.

— Zürich. Schweizerisches Landesmuseum. Kunstgewerbliche Altertümer aus dem schweizerischen Landesmuseum. Hrsg. von der Direktion. Lief. 1. Zürich, Hofer & Cie., 1900.

Ausstellungen. Versammlungen.

Antwerpen.

— Catalogue de l'exposition d'ex-libris, organisée par la Conférence du Jeune barreau d'Anvers, 27—30 octobre 1900. Anvers, imprimerie J.-E. Buschmann,

1900. In-8⁰, 57 p., héliogravures hors texte. fr. 2.—.

— **Leiningen-Westerburg,** K. E. Graf zu. Die Antwerpener Exlibris-Ausstellung. (Zeitschrift für Bücherfreunde, IV, 2, 1900—1901, S. 413.)

— **Rooses,** Max. Ant. van Dyck. 50 Meisterwerke in Photograv. nach den im J. 1899 in Antwerpen ausgestellten Originalen, nebst Beschreibg., histor. Erläutergn. u. e. Lebensskizze des Künstlers v. M. R. Hrsg. unter dem Protektorat der Ausstellungs-Commission, aus dem Holl. v. E. F. Kossmann. gr. 4⁰. 115 S. Breitkopf & Härtel. Geb. M. 75.—.

— — I Capolavori di Antonio Van Dyck: 50 riproduzioni in fotoincisione, con testo esplicativo e storico e una notizia biografica dell'artista da M. R. Edizione curata da Corrado Ricci. Milano, U. Hoepli, 1901, in-folio, 115 p. L. 80.—.

Arlon.

— **Vannérus,** Jules. Compte rendu des travaux du XIVe Congrès de la Fédération archéologique et historique de Belgique, tenu à Arlon du 30 juillet au 2 août 1899, sous la direction de l'Institut archéologique du Luxembourg, par J. V., secrétaire général du Congrès. Arlon, imprimerie V. Poncin, 1900. Gr. in-8⁰, 190, 264, 4 p., figg. et portr. fr. 10.—. [Forme le tome XIV des Annales de la Fédération archéologique et historique de Belgique.]

Berlin.

— **Imhof,** Fr. Die preussische Kronjubiläums-Ausstellung. (Die Kunst-Halle, hrsg. v. G. Galland, 6. Jahrg., Nr. 9.)

— **Riticus,** Dr. K. Die Altmeister-Ausstellung im Berliner Künstlerhaus. (Internationale Revue für Kunst etc., III, 1901, Sp. 106.)

Bologna.

— Esposizione d'arte sacra a Bologna. (Illustrazione Italiana, 1900, 1. luglio.)

— **Taramelli,** Antonio. La mostra d'arte sacra in Bologna. (Continuazione e fine.) (Arte italiana decorativa e industriale, IX, 1900, S. 72.)

Boston.

— Catalogue of a Collection of engravings, etchings and lithographs by Women. Exhibited at the Grolier Club, 29 East thirty-second street, April 12 to 27, 1901. [Vorrede: Frank Weitenkampf.] 8⁰, VIII, 118 p. 510 Nrn.]

Bourges.

— Congrès archéologique de France (soixante-cinquième session). Séances générales tenues à Bourges, en 1898, par la Société française d'archéologie pour la conservation et la description des monuments. In-8, LV, 336 p. et grav. Caen, impr. Delesques. Paris, librairie Picard. 1900.

Brüssel.

— Catalogue de l'exposition centennale de l'Académie royale des beaux-arts et école des arts décoratifs de Bruxelles, 1800—1900. Bruxelles, impr. X. Havermans, s. d. (1900). In-8⁰, 108 p., gravv. fr. 3.—.

— Congrès, Premier, international de l'œuvre de l'art public tenu à Bruxelles du 24 au 29 septembre 1898, organisé par l'œuvre nationale belge sous le haut patronage de S. M. Léopold II, roi des Belges. Compte rendu. Liége, Aug. Bénard, 1900. In-4⁰, 199 p., gravv. hors texte. fr. 10.—.

Christiania.

— Katalog, Veiledende, over den kulturhistoriske Udstilling i Kristiania 1901. 8⁰. 32 S. Kristiania, Udstillingskomiteen. 25 Ore.

Dresden.

— Beschlüsse, Die Dresdner, zum Schutze der Denkmäler. (Die Denkmalpflege, III, 1901, S. 1.)

Ermisch, Hubert. Das fünfundsiebzigjährige Jubiläum des Königlich Sächsischen Altertumsvereins. Ein Erinnerungsblatt. (Neues Archiv f. Sächsische Geschichte u. Altertumskunde, XXII, 1901, 1.—2. Heft, S. 1.)

— Tag für Denkmalpflege, Der erste, in Dresden. (Deutsche Bauzeitung, XXXIV, 1900, S. 486.)

Düsseldorf.

— Düsseldorf. Kunsthistor. Ausstellung 1902. (Monatsberichte über Kunstwissenschaft u. Kunsthandel, hrsg. v. H. Helbing, I, 1901, S. 234.)

Frankfurt a. M.

— **R.** Gesellschaft zur Erforschung jüdischer Kunstdenkmäler in Frankfurt a. M. (Die Denkmalpflege, III, 1901, S. 94.)

Freiburg i. B.

— **—h.** Der zweite Tag für Denkmalpflege. (Die Denkmalpflege, III, 1901, S. 71.)

Glasgow.

— **Glasgow** Exhibition, The. (The Athenaeum, 1901, July to December, S. 227, 293 u. 357.)

Graz.

— Ausstellung, Die, liturgischer Paramente bei der Generalversammlung des kath. Frauenvereines in Graz. (Der Kirchenschmuck, red. v. J. Graus, XXXII, 4.)

Halle a. S.

— Festschrift des Thüringisch-Sächsischen Geschichts- und Alterthumsvereins zur VI. Versammlung Deutscher Historiker zu Halle a. S. im April 1900. 8⁰. 159 S. Halle a. S., Gebauer-Schwetschke, 1900.

Köln.

— **Falke,** [Otto] v. Köln a. Rh. Dritte Jahresversammlung d. Internationalen Museums-Verbandes. (Kunstchronik, N. F., XII, 1900–1901, Sp. 77.)

Krakau.

— Sitzungsbericht der kunsthistorischen Commission vom 5. Juni 1901. (Anzeiger der Akademie der Wissenschaften in Krakau, Philol.-histor. Classe, 1901, Nr. 7.)

Leipzig.

— **Haupt,** Jürgen. Die Ausstellung von Künstlerlithographien im Buchgewerbe-Museum zu Leipzig. (Zeitschrift für bildende Kunst, N. F., XII, 1901, S. 249.)

— **Schulz,** Hans. Die Lithographien-Ausstellung im Leipziger Buchgewerbemuseum. (Zeitschrift für Bücherfreunde, V, 1, 1901—1902, S. 122.)

Leeuwarden.

— **Pit,** A. Tentoonstelling van Antieke Goud- en Zilversmidswerken te Leeuwarden. (Bulletin uitgegeven door den Nederlandschen Oudheidkundigen Bond, II, 1900—1901, S. 50.)

London.

— **Beruete,** A. de. Correspondance d'Angleterre. Exposition d' œuvres de peintres espagnols au Guildhall de Londres. (Gazette des beaux-arts, 3e période, t. 26, 1901, S. 251.)

— **Bredius,** A. Spaansche kunst te Londen. (De Nederlandsche Spectator, 1901, Nr. 22 u. 23.)

— Burlington Fine Arts Club. Exhibition of a Collection of Silversmith's Work of European origin. 4⁰. XIV, 179 p. London, Printed for the Burlington Fine Arts Club, 1901.

— — (The Athenaeum, 1901, January to June, S. 281.)

— **Cook,** Herbert. Esposizione d'opere d'arte spagnuola al Guildhale. (L'Arte, IV, 1901, S. 292.)

— **D. S. M.** The Ruskin Exhibition. (The Saturday Review, vol. 91, 1901, S. 202.)

— **H. C.** Correspondance d'Angleterre. L'Art espagnol au Guildhall. (La Chronique des arts, 1901, S. 149 u. 396.)

— **Hofstede de Groot,** C. v. Rembrandt. 26 Photograv. nach den schönsten Gemälden der Ausstellg. in London Jan.-Febr. 1899 und Amsterdam September-October 1898 (Supplement). Mit erläut. Text v. Dr. C. H. de G. 4 Lfgn. Imp. Fol. (1. Lfg. 7 Taf.) Amsterdam, Scheltema & Holkema, 1901. In Mappe à M. 82.50.

— **K.** Correspondance d'Angleterre. L'Exposition d'orfèvrerie de Londres. (La Chronique des arts, 1901, S. 100.)

— **Laking,** Guy Francis. The Exhibition of Silver Plate at the Burlington Fine Arts Club. (The Magazine of Art, 1901, S. 306.)

— **Schleinitz,** v. Ausstellung antiker Silbergegenstände im „Burlington Fine Art Club". (Kunstchronik, N. F., XII, 1900-1901, Sp. 362.)

— Spanish Art at the Guildhall. (The Athenaeum, 1901, January to June, S. 571.)

— **Temple,** A. G. Art Gallery of the Corporation of London. Descriptive and biographical Catalogue of the Exhibition of the Works of Spanish Painters. By A. G. T., Director of the Art Gallery of the Corporation of London. 8⁰. 176 p. London, William Rome, 1901.

Lübeck.

— Bericht, Offizieller, über die Verhandlungen des Kunsthistorischen Kongresses in Lübeck, 16. bis 19. September 1900. 8⁰, 108 S. Nürnberg, Druck von J. L. Stich. (Leipzig, E. A. Seemann). M. 4.—. [Inhalt: Vorbemerkung. Programm. Teilnehmer am internationalen kunsthist. Kongress. Verhandlungen. Mitglieder des ständigen Ausschusses. Satzungen der kunsthistorischen Kongresse.]

— **Neuwirth,** J[oseph]. Der Kunsthistorische Kongress in Lübeck. (Kunstchronik, N. F., XII, 1900-1901, Sp. 1 u. 33.)

Mailand.

— **Lucini,** Gian Pietro. La pittura lombarda del secolo XIX alla Permanente di Milano. (Emporium, 1900, agosto.)

— **Malaguzzi,** Francesco. L'esposizione della pittura lombarda nel secolo XIX. (Illustrazione Italiana, 1900, 8 luglio.)

— **Verga,** Ettore. L'Esposizione cartografica di Milano. (La Bibliofilía, diretta da L. S. Olschki, III, 1901, S. 142.)

München.

— **D. H.** Der V. internationale Kongress kathol. Gelehrter in München. Sektion für Kultur- und Kunstgeschichte. (Zeitschrift für christliche Kunst, XIII, 1900, Sp. 251.)

— **Halm,** Dr. Ph. M. Die Plastik des Quattrocento in der Ausstellung der „Sezession". (Monatsberichte über Kunstwissenschaft und Kunsthandel, hrsg. v. H. Helbing, I, 1900, S. 145.)

Katalog, Offizieller, der Ausstellung von Meisterwerken der Renaissance aus Privatbesitz, veranstaltet vom Verein bildender Künstler Münchens „Secession" E. V. vom 3. Juni bis 30. September 1901 im Kgl. Kunstausstellungsgebäude am Königsplatz. 2. Aufl., ausgegeben am 29. Juni 1901. 8°. 106 S. [773 Nrn.] mit Abbildgn. München, Verlag des Vereins bildender Künstler Münchens „Secession".

— **Seydlitz,** R. v. Die Renaissance-Ausstellung der Münchener Sezession. (Monatsberichte über Kunstwissenschaft und Kunsthandel, hrsg. von H. Helbing. I, 1901, S. 411.)

München im 18. Jahrhundert. [Ausstellung im Nationalmuseum.] (Monatsberichte über Kunstwissenschaft und Kunsthandel, hrsg. v. H. Helbing, I, 1901, S. 294.)

— **Voll,** Karl. Die Renaissanceausstellung der Münchener Secession. I. (Allgemeine Zeitung, München 1901, 20. Juni, Nr. 169.)

Nancy.

— Congrès des sociétés savantes de Paris et des Départements à Nancy. (La Chronique des arts, 1901, S. 123.)

Oldesloe.

— **Matthaei,** Adelbert. Die städtische Verwaltung und die Pflege der bild. Kunst in Schleswig-Holstein. Referat auf dem Schleswig-Holstein'schen Städtetag 1901 in Oldesloe. 8°. 32 S. Kiel und Leipzig, Lipsius & Fischer, 1901.

Paris.

— **A. C.** L'Exposition de la Commission du Vieux Paris au Pavillon de la Ville de Paris. (La Chronique des arts, 1900, S. 340.)

— Art, L', à l'Exposition universelle de 1900. Texte de MM. Ernest Babelon, Léonce Bénédite, Henri Beraldi, Fernand Calmettes, Maurice Demaison, Louis de Fourcaud, etc., gravures et lithographies de MM. Boilvin, Bracquemond, Burney, Chiquet, Dézarrois, Dillon, Fantin-Latour, etc., sous la direction de M. Jules Comte. In-4, 520 p. Evreux, imprim. Hérissey. Paris, libr. de l'Art ancien et moderne. 1900. fr. 40.—.

— **Beaumont,** Charles de. La Touraine au Petit Palais (Exposition internationale de Paris, 1900). Petit in-8°, 32 p. Tours, imp. Dubois. 1900.

— Beaux-Arts, Les, et les Arts décoratifs à l'Exposition universelle de 1900; par MM. L. Bénédite, J. Cornély, Clément-Janin, Gustave Geffroy, J. J. Guiffrey, Eugène Guillaume, G. Lafenestre, Lucien Magne, P.-Frantz Marcou, Camille Mauclair, Roger Marx, André Michel, Auguste Molinier, Emile Molinier, Salomon Reinach. Ouvrage illustré de 30 pl. hors texte (gravures à l'eau-forte et au burin, héliogravures) et 250 gravures dans le texte. In-4. 527 p. Paris, imprimerie Petit; 8, rue Favart. 1900. fr. 35.—.

— **Bouillet,** A. La Lorraine à l'exposition rétrospective du Petit Palais en 1900; par M. l'abbé A. B. In-8, 18 p. et planches. Moutiers, imp. Ducloz. 1901. [Extrait des Notes d'art et d'archéologie.]

— — Le Diocèse de Reims à l'exposition rétrospective de l'art français en 1900; par M. l'abbé A. B. In-8, 15 p. et grav. Dôle, imp. et lib. Bernin. 1900. [Extrait de la Revue historique ardennaise.]

— — L'art religieux à l'Exposition rétrospective du Petit Palais, en 1900. (Bulletin monumental, 1901, S. 138 u. 284.)

— — L'Art religieux à l'exposition rétrospective du Petit Palais en 1900; par l'abbé A. B., membre de la Société française d'archéologie. In-8, 73 p. et grav. Caen, imp. et lib. Delesque. Paris, lib. Picard et fils. 1901. [Extrait du Bulletin monumental.]

— Catalogue officiel illustré de l'exposition rétrospective de l'art français,

des origines à 1800. In-8⁰, 318 p. Paris, imp. Chamerot et Renouard (texte), Lemercier et Cᵉ (estampes); Baschet, édit. 1900. fr. 3.50. [Exposition universelle de 1900.]

— **Clément-Janin.** Les Rétrospectives du Livre à l'Exposition. (La Chronique des arts, 1900, S. 316.)

— Compte rendu des travaux du congrès international des arts du dessin, tenu à Paris du 9 au 11 juillet 1900, à l'Ecole nationale des beaux-arts. In-4⁰, 92 p. La Rochelle, imp. Texier et fils. Paris, Agence générale du Syndicat de la propriété artistique, 3 bis, rue d'Athènes. 1900. [Exposition universelle de 1900.]

— Congrès international des bibliothecaires, tenu à Paris du 20 au 23 août 1900. Procès-verbaux et Mémoires, publiés par Henry Martin, secrétaire général du congrès. In-8, 273 p. Mâcon, impr. Protat frères. Paris, libr. Welter. 1901. fr. 10.—.

— Congrès, Le, bibliographique international de 1898. (Le Bibliographie moderne, IV, 1900, S. 304.)

— Congrès, Le, municipal de l'art public et l'Exposition municipale de l'art public. (Bulletin de la Société des Amis des monuments Parisiens. XII, No. 39—41, S. 303.)

— Congrès, Les, d'art à l'Exposition. (La Chronique des arts, 1900, S. 332.)

— **Coyecque,** Ernest. Paris à l'Exposition universelle de 1900 (Exposition décennale et centennale; Exposition rétrospective de la ville de Paris). In-8, 54 p. Nogent-le-Rotrou, imprim. Daupeley-Gouverneur. Paris. 1900. [Extrait des Mémoires de la Société de l'histoire de Paris et de l'Ile-de-France (t. 27).]

— **Delisle,** L. Discours d'ouverture du congrès international des bibliothécaires, réuni à Paris le 20 août 1900, prononcé par L. D. In-8, 12 p. Nogent-le-Rotrou, imprim. Daupeley-Gouverneur.

— **Duval,** Gaston. Le Musée centennal de la reliure à l'Exposition universelle; par G. D., attaché à la bibliothèque de l'Arsenal. In-8, 32 p. Vendôme, imprim. Empaytaz. Paris, libr. Leclerc. 1901. [Tiré à 50 exemplaires. Extrait du Bulletin du bibliophile.]

— **Gerspach.** Note retrospettive sull' esposizione di Parigi. (Arte e Storia, anno XX, 1901, S. 48.)

— **Grosjean-Maupin,** E. Exposition centennale des Beaux-Arts. (Revue encyclopédique Larousse, 1900, 22 décembre.)

— **Guillaume,** Eugène. Les arts à l'Exposition universelle de 1900. La sculpture au XIXᵉ siècle. (Gazette des beaux-arts, 3ᵉ période, t. 24, 1900, S. 505.)

— **Hovelaque,** Émile. Les arts à l'Exposition universelle de 1900. L'Exposition rétrospective du Japon. (Gazette des beaux-arts, 3ᵉ période, t. 24, 1900, S. 317; t. 25, 1901, S. 27, 104.)

— **J. M.** Eindrücke von der Pariser Weltausstellung. (Christliches Kunstblatt, hrsg. von J. Merz und M. Zucker, 1900, S. 145, 161 u. 177.)

— **L.** Rückschauende Ausstellung der Erzeugnisse französischer Kunst und französischen Kunstgewerbes in Paris. (Kunstgewerbeblatt, N. F., XII, 1901, S. 189.)

— **Lafenestre,** Georges. Les arts à l'Exposition universelle de 1900. La peinture ancienne. (Gazette des beaux-arts, 3ᵉ periode, t. 24, 1900, S. 377, 537.)

— **Lazard,** Lucien. Paris à l'Exposition universelle de 1900 (Expositions rétrospectives des groupes et classes; Exposition rétrospective de l'art français; Préfecture de police; Ville de Paris). In-8, 16 p. Nogent-le-Rotrou, imprim. Daupeley-Gouverneur. Paris. 1900. [Extrait des Mémoires de la Société de l'histoire de Paris et de l'Ile-de-France (t. 27).]

— **Leclercq,** Julien. Exposition de portraits d'artistes dramatiques et lyriques du siècle. (La Chronique des arts, 1900, S. 322.)

— **Marcou,** P. Frantz. Les arts à l'Exposition universelle de 1900. L'Exposition rétrospective de l'art français: Le fer. (Gazette des beaux-arts, 3ᵉ période, t. 24, 1900, S. 307.)

— **Marignan,** A. Le Petit Palais de 1900. (Revue de Belgique, 15 novembre 1900, 15 février 1901.)

— **Martin,** Henry. Congrès internat. des bibliothécaires tenu à Paris du 20 au 23 août 1900. Procès-verbaux et mémoires publ. par H. M. 8⁰, 267 p. Paris, H. Welter, 1901.

— **Melani,** A. Il congresso dell'arte pubblica in Parigi. (Arte italiana decorativa e industriale, IX, 1900, S. 74.)

— **Michel,** André. Les arts à l'Exposition universelle de 1900. L'Exposition centennaie: La peinture française. (Gazette des beaux-arts, 3e période, t. 24, 1900, S. 284, 463.)

— **Migeon,** Gaston. 1900. L'Exposition rétrospective de l'art décoratif français. Description par G. M., conservateur-adjoint au Musée du Louvre. Avec une introduction par M. Emile Molinier, conservateur des objets du moyen âge au Musée du Louvre. No. 1—9. Grand in-4, non paginé, 36 p. avec grav. et planches en noir et en couleur. Paris, imp.-édit. Goupil et Ce. [Il a été tiré 200 exemplaires, numérotés à la presse, de 1 à 200.]

— — Exposition rétrospective de l'art français en 1900; par G. M., conservateur-adjoint au Musée du Louvre. In-4, 84 p. avec grav. Evreux, impr. Hérissey. Paris, libr. Welter. 1900.

— **M. L. P.** Le Congrès des bibliothécaires. (Centralblatt für Bibliothekswesen, XVII, 1900, S. 533.)

— **Molinier,** Émile. Les arts à l'Exposition universelle de 1900. L'Exposition rétrospective de l'art français: les émaux des peintres. (Gazette des beaux-arts, 3e période, t. 24, 1900, S. 422.)

— — Les arts à l'Exposition universelle de 1900. L'Exposition rétrospective de l'art français: l'orfèvrerie. (Gazette des beaux-arts, 3e période, t. 24, 1900, S. 349.)

— — Les arts à l'Exposition universelle de 1900. L'Exposition rétrospective de l'art français: le meuble français jusqu'à la fin du XVIIIe siècle. (Gazette des beaux-arts, 3e période, t. 25, 1901, S. 123.)

— **Portalis,** Baron Roger. L'exposition de l'enfance. (Gazette des beaux-arts, 3e période, t. 26, 1901, S. 5.)

— **Quantin,** A. L'Exposition du Siècle. Illust. 4⁰, XX, 367 p. „Le Monde Moderne", Office (Paris).

— **Radisics,** E. de. Les arts à l'Exposition universelle de 1900. Exposition rétrospective de la Hongrie. (Gazette des beaux-arts, 3e période, t. 24, 1900, S. 265.)

— **Roberts,** W. The Exposition de l'Enfance. (The Athenaeum, 1901, January to June, S. 795.)

— **Seidel,** Paul. Für Se. Maj. den deutschen Kaiser angefertigte Kunstmöbel u. Bronzen auf der Pariser Weltausstellung 1900. gr. Fol. 14 S. mit 11 Abbildgn. u. 17 Taf. Leipzig, Giesecke & Devrient, 1901. In Mappe M. 15.—.

— **Seidlitz,** W. v. Die Kunst auf der Pariser Weltausstellung. 8⁰. 111 S. Leipzig, E. A. Seemann, 1901. M. 1.50. [Inhalt: 1. Allgemeines. 2. Das Kunstgewerbe. 3. Die Baukunst. 4. Die Malerei. 5. Die Bildhauerei. 6. Die retrospektive Ausstellung. 7. Die Centenarausstellung. 8. Die Ausstellung der Stadt Paris. 9. Die kleineren Ausstellungen. 10. Die Ausstellungen der einzelnen Nationen. Register.]

— **Simon,** Edouard. Musée rétrospectif des classes 76 et 77 (Matérial et Procédés de la filature, de la corderie et de la fabrication des tissus), à l'Exposition universelle internationale de 1900, à Paris. Rapport du comité d'installation, rédigé par E. S. In-8, 20 p. avec grav. Saint-Cloud, imp. Belin frères.

— **Stein,** J. L'Exposition rétrospective de l'art français. (Revue encyclopédique Larousse, 1900, 17 novembre.)

— **Swarzenski,** Georg. Ueber die frühmittelalterliche Kunst auf der Pariser Weltausstellung. Vortrag. (Sitzungsber. der Berliner Kunstgeschichtlichen Gesellschaft, IV, 1901, S. 17.)

— **Tourneux,** Maurice. Les arts à l'Exposition universelle de 1900. La sculpture moderne, Exposition rétrospective et Exposition centennale. (Gazette des beaux-arts, 3e période, t. 25, 1901, S. 40.)

— Visite à l'Exposition rétrospective de la Ville de Paris à l'Exposition universelle. (Bulletin de la Société des Amis des monuments Parisiens, XII, No. 39—41, S. 321.)

Prag.

— Bericht über die am 4. März 1901 von der Gesellschaft zur Förderung deutscher Wissenschaft, Kunst und Literatur in Böhmen aus Anlass ihres 10jähr. Bestehens abgehaltene Festsitzung. Mit e. Uebersicht d. Leistungen d. Gesellschaft während d. Decenniums 1891—1900. 8⁰. 71 S. Prag, Gesellsch. z. Förd. deutsch. Wissenschaft in Böhmen, 1901.

Rom.

— **Artioli,** Romolo. Sesta Esposizione del Gabinetto delle stampe a Roma. (Emporium, 1901, febbraio.)

— **Fraschetti,** Stanislao. La esposizione delle incisioni colorate nel Gabinetto

delle stampe. (La Bibliofilía, diretta da L. S. Olschki, III, 1901, S. 1.)

— **Kirsch,** J. P. Der zweite internationale Congress für christliche Archäologie. (Schluss.) Sitzung der Sektionen: 1. Monumente des christlichen Altertums. 2. Mittelalterliche Denkmäler des Abendlandes. 3. Orientalische Denkmäler des Mittelalters. 5. Epigraphik. 6. Altchristliche Litteratur. 7. Archäologische Forschung; Sammlungen; Unterricht. (Römische Quartalschrift, XIV, 1900, S. 319; Anzeiger für christl. Archäologie.)

— — Römische Conferenzen für christliche Archäologie. (Römische Quartalschrift, XV, 1901, S. 260.)

— — Romana Accademia pontificia di archeologia. (Römische Quartalschrift, XV, 1901, S. 85.)

— (**Marucchi,** Orazio.) Römische Conferenzen über christliche Archäologie. (Römische Quartalschrift, XIV, 1900, S. 327, Anzeiger für christl. Archäologie; XV, 1901, S. 83.)

— **Récsei,** Viktor. A keresztény archaeologia II. nemzetközi kongressusa Rómában. (Archaeologiai Értesitő, XXI, Budapest 1901, S. 277.)

— **Soil,** E. J. Congrès international d'archéologie chrétienne. (Bulletin monumental, 1901, S. 63.)

Strassburg.

— Protokolle der Generalversammlung des Gesammtvereins der deutschen Geschichts- u. Alterthumsvereine zu Strassburg i. E. 1899. [Aus: „Korrespondenzbl. d. Gesammtvereins d. deutschen Geschichts- u. Alterthumsvereine".] 8⁰. IV, 276 S. m. Abbildgn. u. 1 eingedr. Karte. Berlin, (E. S. Mittler & Sohn). M. 1.—.

Wien.

— Ausstellung von Miniaturen in der k. k. Hofbibliothek. (Monatsberichte über Kunstwissenschaft u. Kunsthandel, hrsg. von H. Helbing, I, 1901, S. 422.)

— **Dörnhöffer,** F. Wien. Die Gutenberg-Ausstellung der K. K. Hof-Bibliothek. (Kunst und Kunsthandwerk, IV, 1901, S. 43.)

— Gutenberg-Ausstellung, Die, der Wiener Hof-Bibliothek. (Kunstchronik, N. F., XII, 1900—1901, Sp. 200.)

— Hofbibliothek, Die Wiener, und ihre Gutenberg-Ausstellung. (Allgemeine Zeitung, München, 1900, Beilage Nr. 267.)

— Hokusai-Ausstellung, Eine. (Kunst und Kunsthandwerk, IV, 1901, S. 134.)

— **J. M.** Rubens-Ausstellung der Albertina. (Mittheilungen zu den Graphischen Künsten, 1901, S. 22.)

— **Meder,** J. Ausstellung französischer Handzeichnungen des 18. Jahrhunderts in der Albertina. (Allgemeine Zeitung, München 1901, Beilage Nr. 228.)

— **Singer,** Hans W. Wien. Albertina. Rembrandt-Ausstellung. (Mittheilungen zu den Graphischen Künsten, 1901, Nr. 4, S. 40.)

— **Vincenti,** Karl v. Miniaturen-Ausstellung in der Wiener Hofbibliothek. (Allgemeine Zeitung, München 1901, Nr. 203, 24. Juli.)

Zürich.

— Lavater-Ausstellung zum Gedächtnis von Johann Caspar Lavater (1741—1801) veranstaltet von der Stadtbibliothek Zürich 5.—19. Mai 1901. Katalog. 2. Aufl. 8⁰. 39 S. Zürich, Berichthaus, 1901.

Versteigerungen.

Unger, Franz. Der Wissenschaftliche Antiquar. (Zeitschrift für Bücherfreunde, V, 1, 1901-1902, S. 147.)

Amsterdam.

— Catalogue des manuscrits et de livres, provenant des collections: Baron van den Bogaerde de Heeswijk; Jhr. Dr. J. P. Six à Amsterdam; M.-L. Hardenberg à la Haye; M.-A. J. Lamme, ancien directeur du Musée; Boymans à Rotterdam. P. 1-2. La vente aura lieu 9-11 mai 1901. Amsterdam, Frederik Muller & Cie. 8⁰. 1809 Nrn.

— Catalogue des collections d'antiquités au château de Heeswijk. Musée „Baron van den Bogaerde". IV. Art religieux, tableaux, sculptures, broderie, orfèvrerie, etc. V. Arts du métal, ferronerie, serrurerie, dinanderie, étain. La vente aura lieu 24 Septembre 1901. Amsterdam, Frederik Muller & Cie. 4⁰. 1259 Nrn.

— Catalogue des collections d'antiquités au Château de Heeswijk. Musée „Baron van den Bogaerde". VI. Antiquités diverses. La vente aura lieu 2 octobre 1901. Amsterdam, Frederik Muller et Cie. 4⁰. Nr. 1260 à 1685.

— Estampes anciennes. Collections:

M.-L. Hardenberg à la Haye; M.-A. J. Lamme, ancien directeur du Musée; Boymans à Rotterdam. La vente aura lieu 6-8 Mai 1901. Amsterdam, Frederik Muller & Cie. 8⁰. 902 Nrn.

— Tableaux anciens, provenant de diverses successions. La vente aura lieu 16-17 avril 1901. Amsterdam, Frederik Muller & Cie. 4⁰. 319 Nrn.

Berlin.

— Collection Gustave Léwy, de Berlin. (La Chronique des arts, 1901, S. 8.)

— Gemälde alter Meister, Pastelle, Aquarelle, Zeichnungen aus den Galerien des Kgl. Kammerherrn A. Graf Einsiedel und des Herrn Baron de Jauru, Dresden ... Versteigerung den 3. und 4. November 1901. Rudolph Lepke's Kunst-Auctions-Haus, Berlin. [Katalog 1281.] 4⁰. 321 Nrn.

— Katalog der Photographischen Gesellschaft. Kunstverlag. gr. 8⁰. IV, 172 S. Berlin C., An der Stechbahn 1, 1901.

— Katalog der Sammlung Fürst M ...., J. Edelstein-Moskau, M . . .n-St. Petersburg. XVI.-XVIII. Jahrhundert. Versteigerung den 5. März 1901. Rud. Lepke's 1258 Katalog. 4⁰. 310 Nrn.

— Kunst-Auctions-Haus, Rudolf Lepke's. Versteigerung den 2. April 1901. Katalog. Aeltere und neuere Kupferstiche und Radirungen . . . (Katalog Nr. 1263,) 8⁰. 1124 Nrn.

— Kunst-Sammlungen aus der Villa Richard Zschille, Grossenhain. Oeffentliche Versteigerung den 23. April 1901. Rud. Lepke's Katalog 1266.

— Kunstschätze aus Schloss Mainberg. Versteigerung den 28. October bis 2. November 1901. Rudolph Lepke's 1280 Katalog. 4⁰. 1864 Nrn.

— Kupferstich-Auction LXII von Amsler & Ruthardt. Katalog werthvoller und seltener Kupferstiche, Radirungen, Schabkunstblätter und Lithographien von alten und neuen Meistern aus dem Nachlass Runnenberg, Ridinger-Sammlung aus demselben Nachlasse, die J. H. Ramberg-Sammlung ehemals im Besitze von Wilh. v. Donop. Versteigerung zu Berlin den 12. März 1901. 8⁰. 1951 Nrn.

— Kupferstich-Auction LXIII von Amsler & Ruthardt. Katalog werthvoller graphischer Originalarbeiten neuer Künstler, Handzeichnungen und Aquarelle alter und neuer Meister. Versteigerung zu Berlin den 14. u. 15. Mai 1901. 8⁰. 494 Nrn.

Brüssel.

— Catalogue des tapisseries, antiquités grecques et faïences italiennes faisant partie de la collection de Somzée et dont la vente publique aura lieu à Bruxelles, dans la salle des fêtes du parc du Cinquantenaire, du lundi 20 au samedi 25 mai 1901. Expert; Jos. Fievez. Bruxelles, E. Lhoest, 1901. Gr. in-4⁰, XV, 94 p., figg., LI planches hors texte, accompagné d'une brochure in-8⁰, catalogue abrégé, 14 p. fr. 20.—. 606 Nrn.

— **Hymans**, Henri. La vendita delle collezioni di Mr. Léon de Somzée à Bruxelles. (L'Arte, IV, 1901, S. 290.)

Frankfurt a. M.

— Katalog, 545., Rudolf Bangel's. Verzeichniss der Gemälde älterer Meister z. Th. aus der Sammlung des Grafen Sierstorff, Antiquitäten, Kunstgegenstände, Francofurtensien, Münzsammlung. Versteigerung in Frankfurt a. M. den 12. u. 13. Februar 1901. 8⁰. 785 Nrn.

— Katalog, 549., Rudolf Bangel's. Aquarelle und Zeichnungen berühmter moderner und älterer Meister. Versteigerung den 25. April 1901 in Frankfurt a. M. 8⁰. 429 Nrn.

— Katalog, 558., Rudolf Bangel's. Verzeichniss der I. Antiquitäten-Sammlung u. A. Baron Spruner von Mertz, II. Gemälde moderner Meister, III. Kunstblätter älterer und moderner Meister. Versteigerung den 1.–3. Oktober 1901 in Frankfurt a. M. 8⁰. 1081 Nrn.

Köln.

— Katalog ausgewählter Gemälde älterer und neuerer Meister aus dem Schlosse des Geheimraths Dr. E. v. Schauss-Kempfenhausen. Versteigerung zu Köln den 29. u. 30. April 1901 durch J. M. Heberle (H. Lempertz' Söhne). 4⁰. Köln, 1901. 262 Nrn.

— Katalog ausgewählter Kunstsachen und Antiquitäten aus einem altgräflichen Schlosse stammend. Versteigerung zu Köln den 13. bis 18. Mai 1901 durch J. M. Heberle (H. Lempertz' Söhne). 4⁰. Köln, 1901. 1203 Nrn.

— Katalog der Gemälde-Sammlung aus der Villa Dahm zu Godesberg. Gemälde vorwiegend der italienischen Schulen. Versteigerung zu Köln den 18. u. 19. März 1901 durch J. M. Heberle (H. Lempertz' Söhne). 4⁰. Köln, 1901. 209 Nrn.

— Katalog der Innen-Ausstattung des

von Wespien'schen Patrizierhauses zu Aachen. Versteigerung zu Aachen den 9. October 1901 durch J. M. Heberle (H. Lempertz' Söhne) in Köln. 4⁰. 131 Nrn.

— Katalog einer Galerie hervorragender Gemälde erster Meister. Versteigerung zu Köln den 5. u. 6. November 1901 durch J. M. Heberle (H. Lempertz' Söhne). 4⁰. Köln, 1901. 71 Nrn.

— Katalog einer reichhaltigen Sammlung von Gemälden neuerer und älterer Meister, gerahmte Kupferstiche etc. Dabei die Nachlässe der Herren Justizrath Dr. Rath, † zu Bonn, Pet. Jos. Schallenberg, † zu Köln, etc. Versteigerung zu Köln den 14. und 15. October 1901 durch J. M. Heberle (H. Lempertz' Söhne). 8⁰. Köln, Druck von M. Du Mont Schauberg, 1901. 277 Nrn.

Leipzig.

— Kunst-Auction, Leipziger, von C. G. Boerner. LXIX. Katalog der hinterlassenen Kunstsammlung des Herrn Julius Rosenberg in Kopenhagen. Hervorragende Werke des Rembrandt und Ostade. Versteigerung den 1. Mai 1901. 8⁰. 406 Nrn.

— Kunst-Auction, Leipziger, von C. G. Boerner. LXX. Katalog der hinterlassenen Kunstsammlung des Herrn Kapitän F. F. Hansen in Kopenhagen. Reiches Werk des Rembrandt. Dürer und Ostade. Versteigerung den 2. Mai 1901. 8⁰. 750 Nrn.

— Kunst-Auction, Leipziger, von C. G. Boerner. LXXI. Katalog einer Schweizer Kupferstichsammlung. Versteigerung den 6. November 1901. 8⁰. 1677 Nrn.

— Versteigerung der Kupferstichsammlung Rosenberg und Hansen. (Kunstchronik, N. F., XII, 1901, Sp. 412.)

London.

— Catalogue of the important collection of Old Mezzotint Portraits formed by Henry Arthur Blyth. Esq. Auction by Christie, Manson & Woods, March 11, 1901, London. 8⁰. 346 Nrn.

— Collection Dudley Ward Macdonald. (La Chronique des arts, 1900, S. 383.)

— **Cook,** Herbert. Vendite ed acquisti. (L'Arte, IV, 1901, S. 292.)

— **Roberts,** W. The Art Sales of the Season. 1. Pictures. 2. Objects of Art and Vertu. (The Magazine of Art, 1901, S. 19 u. 158.)

— **S.,** v. Vom Kunstmarkt. London. [Versteigerung der Porzellansammlung Ward Macdonald.] (Kunstchronik, N. F., XII, 1900—1901, Sp. 141.)

— **Schleinitz,** O. von. Die letzten Londoner Bücherauktionen. (Zeitschrift für Bücherfreunde, IV, 2, 1900—1901, S. 442.)

— — Londoner Auktion. (Centralblatt für Bibliothekswesen, XVIII, 1901, S. 86.)

— Vom Kunstmarkt. London. [Versteigerungen: Bildersammlung James Reiss, Kupferstichsammlung Gräfin Lismore, Silbergegenstände aus dem Besitz Manners-Sutton, Sammlung Charles Welby.] (Kunstchronik, N. F., XII, 1900—1901, Sp. 11.)

Mailand.

— Catalogo dei monumenti, statue e bassorilievi e ornamenti in gesso di varie epoche, formanti la storia dell' arte, che si trovano presso Pietro Pierotti, formatore delle r. Gallerie, Milano. 8⁰. 10 p. Milano, tip. lit. G. B. Colombo, Via Cesare da Sesto 15, 1901.

München.

— Collection J. J. Lichtmann, Wien. Oelgemälde alter u. neuerer Meister. Auction in München den 22. April 1901. Hugo Helbing. 8⁰. 107 Nrn.

— Katalog der Antiquitäten-Sammlung aus dem Nachlasse des Herrn Josef Ritter von Lippmann-Lissingen, Wien. Altes Kunstgewerbe. Auction in München den 11. u. 12. Juni 1901 unter Leitung des Kunsthändlers Hugo Helbing. 4⁰. München 1901. 392 Nrn.

— Katalog der Porzellansammlung des Herrn Heinrich Freiherrn von und zu Franckenstein, München. Gruppen, Figuren und Gefässe deutscher Manufakturen. Auction in München den 10. und 11. Juni 1901 unter Leitung des Kunsthändlers Hugo Helbing in München. 4⁰. München, Bruckmann'sche Kunst- u. Buchdruckerei, 1901. 333 Nrn.

— Katalog des Kunstnachlasses des 1880 verstorbenen Historienmalers Eduard von Heuss. Auktion in München, den 18. November 1901. Hugo Helbing. 1901. 696 Nrn.

— Katalog einer kleinen Sammlung von Antiquitäten und Kunstgegenständen aus dem Nachlasse des verstorbenen Herrn A. A., Wien. Auktion in München den 13. Juni 1901 unter Leitung des Kunsthändlers Hugo Helbing in München. 4⁰. 180 Nrn.

— Katalog einer Sammlung sehr wertvoller Kupferstiche und Holzschnitte alter und neuerer Meister aus dem Nachlasse des Herrn Ed. Schultze, Wien. Versteigerung zu München den 7. bis 15. Februar 1901 unter Leitung des Kunsthändlers Hugo Helbing, München. 8⁰. 3332 Nrn.

— Katalog von Antiquitäten, Kunstsachen, Möbeln u. Einrichtungs-Gegenständen, Oelgemälden alter Meister. Sammlung Univers.-Prof. Dr. Erich Frantz aus Breslau . . . Auction in München den 9. u. 10. Mai 1901 unter Leitung des Kunsthändlers Hugo Helbing. 4⁰. München 1901. 433 Nrn.

— Katalog von Antiquitäten. Sammlung Oberstleutnant a. D. Frz. Pracher, München. Auktion in München den 14. bis 15. März 1901 unter Leitung des Kunsthändlers Hugo Helbing. 4⁰. 688 Nrn.

— Kupferstich - Auktion von J. Halle, Antiquariat, München. Katalog einer Sammlung von Kupferstichen der englischen u. französischen Schule des XVIII. Jahrhunderts. Versteigerung den 11. November 1901. 8⁰. 1734 Nrn.

— Monatsberichte üb. Kunstwissenschaft u. Kunsthandel. Chefred.: R. Frhr. v. Seydlitz. Schriftleitung: G. Koch. 1. Jahrg. Oktbr. 1900 — Septbr. 1901. 12 Hfte. hoch 4⁰. (1. Hft. 67 S. m. 4 Taf.) München, H. Helbing. M. 12.—.

— Sammlungen, Zwei wertvolle. [Deutsche Porzellane aus dem Besitze des Baron Heinrich Freiherrn von und zu Franckenstein (München), Altes Kunstgewerbe aus dem Nachlasse Josefs Ritter von Lippmann-Lissingen (Wien).] (Folia Helbingiana. Beiblatt der Monatsberichte über Kunstwissenschaft u. Kunsthandel, hrsg. v. H. Helbing, I, 1901, S. 316.)

Paris.

— Bibliothèque de M. Guyot de Villeneuve. (La Chronique des arts, 1901, S. 117, 128, 135 u. 143.)

— Cabinet de M. Jean Dubois. (L'Art, 1901, S. 415.)

— Cabinet de M. Jean Dubois. (La Chronique des arts, 1901, S. 103 u. 111.)

— Catalogue de médailles et jetons en vente aux prix marqués chez M. Etienne Bourgey, 19, rue Drouot, Paris. Petit in-8⁰, 55 p. Mâcon, imprimerie Protat frères. Paris, Bourgey, édit.

— Catalogue d'estampes anciennes de toutes les écoles. Dont la vente aux enchères publiques aura lieu par suite du décès de M. Henri Lacroix . . . 14–16 Février 1901, Paris. 8⁰. 2020 Nrn.

— Catalogue des portraits historiques . . . tableaux anciens de diverses écoles, objets d'art et d'ameublement, sculptures, meubles . . . provenant du Château d'Azay-le-Rideau, et dont la vente aura lieu à Paris, Galerie Georges Petit . . . 13 et 14 mai 1901. 4⁰. 162 Nrn.

— Catalogue des tableaux anciens et modernes, aquarelles, dessins, pastels . . . composant la Collection de M. Eugène Féral, et dont la vente aura lieu . . . 22.–24. Avril 1901. 4⁰. 374 Nrn.

— Catalogue de tableaux anciens, pastels, beaux portraits historiques du XVIIIᵉ siècle. Dont la vente aura lieu Hôtel Drouot, 22 avril 1901. 8⁰. 150 Nrn.

— Collection du cardinal Despuig. (La Chronique des arts, 1900, S. 383.)

— Collection Eugène Féral. (La Chronique des arts, 1901, S. 142.)

— Collection Georges Feydeau. (L'Art, 1901, S. 413.)

— Collection Richard Zschille. (La Chronique des arts, 1900, S. 367 u. 375.)

— Vente de Mme. Chapuis. (La Chronique des arts, 1900, S. 382.)

— Vente après décès de Madame la Comtesse de Clermont-Tonnerre. (L'Art, 1901, S. 412.)

— Vente après décès de Madame la comtesse de C[lermont].-T[onnerre]. (La Chronique des arts, 1900, S. 399; 1901, S. 16 u. 23.)

— Vente après décès de M. Edmond Lortic. (La Chronique des arts, 1901, S. 63, 111 u. 118.)

Stuttgart.

— Kunst-Auktion, H. G. Gutekunst's, in Stuttgart No. 55. Katalog der Doubletten des Fürstl. Waldburg-Wolfegg'schen Kupferstich-Kabinets. 1. Teil. Versteigerung den 20. Mai 1901. 4⁰. 1743 Nrn.

— Versteigerung der Doubletten des Fürstl. Waldburg-Wolfegg'schen Kupferstich-Kabinets. (Kunstchronik, N. F., XII, 1901, Sp. 462.)

Venedig.
— Vom Kunstmarkt. Venedig. Auktion Bevilacqua-la Masa. (Kunstchronik, N. F., XII, 1900—1901, Sp. 107.)

Wien.
— Auction, 48., von H. Cubasch, Wien. Katalog. Pergament-Miniaturen des XI. bis XV. Jahrh. Handzeichnungen, Radirungen, Kupferstiche u. Bücher aus dem Nachlass des Herrn Karl v. Pulszky. Versteigerung den 10. Juni 1901. 8°. 428 Nrn.
— Kunst-Auction, 170., von C. J. Wawra. Katalog der Sammlung alter Kupferstiche und Handzeichnungen aus dem Nachlasse Sr. Excellenz des Herrn Grafen M. Eszterházy. Versteigerung in Wien den 22. April 1901. 8°. 1079 Nrn.

Zürich.
— Katalog der Kunst Sammlung des Herrn Ch. Chabot-Karlen, früher in Fontenay-le-Comte (Vendée). Abgeschlossene Glas-Sammlung, Glasmalereien, Fayencen, Porzellane, Waffen, vollständiges Berner Zimmer-Getäfel von 1607 Versteigerung zu Zürich den 3. bis 6. September 1901 unter Leitung von H. Lempertz jr. 4°. Köln 1901. 952 Nrn.

Nekrologe.

Aufsess, Dr. Hans Freiherr von und zu.
— (Y.: Allgemeine Zeitung, München 1901, Beilage Nr. 211.)

Barack, Karl August.
— (Centralblatt für Bibliothekswesen, XVII, 1900, S. 542.)

Barbier de Montault, Mgr. Xavier.
— (Revue de l'art chrétien, 1901, S. 272.)
— (Helbig, J.: Revue de l'art chrétien, 1901, S. 357.)

Bayersdorfer, Adolf.
— (Garin, Paul: Die Zukunft, hrsg. v. M. Harden, 9. Jahrg., 1901, Nr. 37.)
— (Die Kunst für Alle, XVI, 1900—1901, S. 316.)
— (Monatsberichte über Kunstwissenschaft u. Kunsthandel, hrsg. von H. Helbing, I, 1901, S. 423.)
— (Münchner Neueste Nachrichten, 1901, Nr. 90, Morgenblatt, S. 3.)
— (Müntz, Eugène: La Chronique des arts, 1901, S. 79.)
— (O., F. v.: Monatsberichte über Kunstwissenschaft u. Kunsthandel, hrsg. v. H. Helbing, I, 1901, S. 261.)
— (Pauly, Aug.: Allgemeine Zeitung, München 1901, Beilage Nr. 51.)
— (Schmid, H[einrich]. A[lfred].: Kunstchronik, N. F., XII, 1900—1901, Sp. 273.)
— (Seidlitz, W. v.: L'Arte, anno IV, 1901, S. 138.)
— (— Repertorium für Kunstwissenschaft, XXIV, 1901, S. 1.)
— (Stiassny, Robert: Neue Freie Presse, Wien, 16. Juni 1901, Nr. 13221.)
— (V[enturi], A.: L'Arte, anno IV, 1901, S. 75.)

Boeheim, Wendelin.
— (Koetschau: Zeitschrift für histor. Waffenkunde, II, 5.)

Bötticher, Provincial-Conservator Adolf.
— (—a—: Die Denkmalpflege, III, 1901, S. 64.)

Caratelli, Canonico Paolo, R. Ispettore dei Monumenti del Circondario di Montepulciano.
— (G. C.: Arte e Storia, anno XIX, 1900, S. 128.)

Chmelarz, Eduard, Vicedirektor der K. K. Hofbibliothek und Vorstand des Kupferstichkabinets der K. K. Hofbibliothek in Wien.
— (F. D.: Mittheilungen des Instituts f. Oesterreichische Geschichtsforschung, XXII, Heft 1, S. 191.)
— (— Mittheilungen zu den Graphischen Künsten, 1901, S. 23.)
— (Kunstchronik, N. F., XII, 1900—1901, Sp. 59.)
— (Modern, Heinrich: Repertorium für Kunstwissenschaft, XXIII, 1900, S. 502.)

Jähns, Max.
— (Koetschau: Zeitschrift für histor. Waffenkunde, II, 5.)

Grimm, Herman.
— (Busse: Der Türmer, III, 10.)
— (Gensel, W.: Deutsche Rundschau, 28. Jahrg., 1. Heft.)
— (Paetow: Tägliche Rundschau, Berlin 1901, Unterhaltungsbeilage Nr. 141.)
— (Semerau, A.: Die Gegenwart, hrsg. v. R. Nordhausen, 58. Bd., Nr. 27.)
— (— Nord und Süd, 25. Jahrg., Oktober.)

— (— Das freie Wort, red. v. M. Henning. 1. Jahrg., Nr. 8.)

— (-r-: Kunstchronik, N. F., XII, 1901, Sp. 475.)

— (Reich, M. A.: Die Kunst-Halle, hrsg. von G. Galland, 6. Jahrgang, Nr. 19.)

— (S[pringer]., J[aro].: Die Kunst für Alle, XVI, 1901, S. 507.)

— (Steiner, Rud.: Das Magazin für Literatur, 70. Jahrg., Nr. 27.)

— (Wölfflin, Heinrich: Zur Erinnerung an Herman Grimm. Kunstchronik, N. F., XII, 1901, Sp. 481.)

Rondot, Cyr François Natalis.
— (Alvin, Fréd.: Revue Belge de Numismatique, 1901, S. 119.)

— (Tour, H. de la: Revue numismatique, 1901, S. 126.)

Rossi, Giovanni Battista de.
— (Tixeront, J.: L'Université catholique, N. S, XXXVI, 1901, Nr. 3, S. 340.)

— (— Le Prince de l'archéologie chrétienne au XIXe siècle: Jean-Baptiste de Rossi. In-8, 29 p. Lyon, impr. Vitte. 1901. [Extrait de l'Université catholique.])

Ruskin, John.
— (Bardoux, Jacques. John Ruskin; par J. B., avocat à la cour d'appel, docteur ès lettres. 2e édition. In-18 jésus, XII, 551 p. Coulommiers, imp. Brodard. Paris, lib. Calmann-Lévy. fr. 3.50. 1901. [Le Mouvement idéaliste et social dans la littérature anglaise au XIXe siècle.])

— (Berthelot, René: Idée libre, 1901, S. 81.)

— (Brunhes, Jean: La Quinzaine, VII, 151.)

— (— Pour l'anniversaire de la mort de Ruskin. In-8, 20 pages. La Chapelle-Montligeon. 1901. [Extrait de la Quinzaine.])

— (Clemen, Paul: John Ruskin. [Aus: „Zeitschrift f. bild. Kunst".] gr. 4⁰. (33 S. m. 3 Bildnis-Tafeln.) Leipzig, E. A. Seemann. M. 3.—.)

— (Driesmans, H.: Ernstes Wollen, 3. Jahrg., Nr. 41.)

— (Gaulke: Das Magazin für Litteratur, LXX, 3.)

— (Lienhard, F.; Der Türmer, 3. Jahrg., Heft 11.)

— (Saenger, Samuel: Rohn Ruskin. Sein Leben und Lebenswerk. Ein Essay. 8⁰. XVII, 222 S. Strassburg, J. H. E. Heitz, 1901. Geb. M. 4.—.)

— (Weisser, Wilh.: Westermanns illustr. deutsche Monatshefte, 45. Jahrgang, August.)

— (Zoccoli, Ettore: John Ruskin: nota. Milano, ditta G. Agnelli, 1901, in-8, 31 p. L. 1.—.)

Schwartz, Provinzial-Conservator Dr. Franz.
— (Die Denkmalpflege, III, 1901, S. 80.)

Valentin, Veit.
— (Ziehen, Julius: Goethe-Jahrbuch, hrsg. v. L. Geiger, 22. Bd., 1901.)

Winckler, Dr. August, Bibliothekar der K. Zeichenakademie in Hanau.
— (H. W: Kunstchronik, N. F., XII, 1900—1901, Sp. 263.)

Besprechungen.

Ainalow, D. W. Hellenistische Grundlagen der byzantinischen Kunst. St. Petersburg, 1900. (O. Wulff: Sitzungsbericht VII, 1901, der Berliner Kunstgeschichtlichen Gesellschaft. — E. Rjedin: Vizantijskij Vremennik, VII, 1900, S. 706.)

A la mémoire de Jean Gutenberg. Paris, 1900. (O. H.: Centralblatt für Bibliothekswesen, XVIII, 1901, S. 217. — L. S. O.: La Bibliofilía, diretta da L. S. Olschki, III, 1901, S. 18.)

Albertotti, Giuseppe. La dicoria e l'espressione. Modena, 1901. (Gino Ricchi: Rassegna d'arte, I, 1901, S. 120.)

— Valore dell'occhio nella espressione. Modena, 1900. (E. B.: L'Arte, anno III, 1900, S. 385.)

Ancona, D'. Giotto et Dante. (Revue critique, 35e année, Nr. 17.)

Andrews, F. B. The Abbey of Pershore. (The Athenaeum, 1901, July to December, S. 324.)

Arkel, G. van, en A. W. **Weissman.** Noord-Hollandsche Oudheden. 4. stuk. Amsterdam, 1900. (Jan Kalf: Bulletin uitgegeven door den Nederlandschen Oudheidkundigen Bond, II, 1900-1901, S. 76.)

Armstrong, Walter. Sir Joshua Reynolds. (The Athenaeum, 1901, January to June, S. 826. — The Studio, Vol. 21, 1901, S. 281.)

— Velazquez. London, 1897. (The Edin-

burgh Review, No. 395, January 1901, S. 132.)

Arte, L'. Diretto da Adolfo Venturi. Anno III. Roma e Milano, 1899. (C. v. Fabriczy: Repertorium für Kunstwissenschaft, XXIV, 1901, S. 68.)

Ausstellung von Kunstwerken des Mittelalters und der Renaissance aus Berliner Privatbesitz, 1898. Berlin, 1899. (Jean-J. Marquet de Vasselot: La Chronique des arts, 1901, S. 21.)

Bacci, Orazio. La vita di Benvenuto Cellini. Firenze, 1901. (P. D A.: L'Arte, IV, 1901, S. 279.)

Bach, Max. Stuttgarter Kunst 1794—1860. Stuttgart, 1900. (Joseph Neuwirth: Allgemeines Litteraturblatt, X, 1901, Sp. 178.)

Barbier de Montault, X. La couronne de fer au trésor de Monza. 1900. (Louis Serbat: Bulletin monumental, 1901, S. 412.)

Bartels, Adolf. Der Bauer in der deutschen Vergangenheit. Leipzig, 1900. (Alwin Schultz: Deutsche Litteraturzeitung, 1901, Sp. 610. — Strobl: Zeitschrift für Realschulwesen, XXVI, 8. — Museum, Maandblad voor philologie en geschiedenis, 9. Jaarg., No. 1.)

Barth, Hermann. Konstantinopel. Leipzig, 1901. (Schnütgen: Zeitschrift für christliche Kunst, XIV, 1901, Sp. 254.)

Bassermann-Jordan, Ernst. Die decorative Malerei der Renaissance am bayerischen Hofe. München, 1900. (Joseph Neuwirth: Allgemeines Litteraturblatt, X, 1901, Sp. 497. — Richard Braungart: Allgemeine Zeitung, München 1901, Beilage Nr. 44. — Prof. Dr. Hugo Schmerber: Altbayerische Monatsschrift, II, 1900, S. 174.)

Bauernhaus, Das, im Deutschen Reich. Hrsg. vom Verbande deutscher Architekten- u. Ingenieur-Vereine. 1. Liefg. Dresden, 1901. (Sch.: Die Denkmalpflege, III, 1901, S. 32. — Barschkies: Internationale Revue für Kunst etc., III, 1901, Sp. 87. — Fr. E.: Deutsche Bauzeitung, XXXV, 1901, S. 125.)

Bayard, Émile. La Caricature et les Caricaturistes. Paris, 1900. (La Revue de l'art ancien et moderne, t. IX, 1901, S. 147.)

Beierlein, J. P. Die Medaillen und Münzen des Gesammthauses Wittelsbach. Hrsg. vom K. Conservatorium des Münzkabinets. Bd. 1. München, 1901. (Karl Voll: Allgemeine Zeitung, München 1901, Beilage Nr. 221. — E. B.: Berliner Münzblätter, XXII, 1901, Sp. 2988.)

Beissel, Stephan, S. J. Bilder aus der Geschichte der altchristlichen Kunst. Freiburg, 1899. (Max Fürst: Histor.-polit. Blätter, 1901, S. 69.)

— Das Evangelienbuch Heinrichs III. [Erweit. Abdr. aus der Zeitschr. f. christl. Kunst.] (V. S.: Literar. Centralblatt, 1901, Sp. 285.)

— Das Leben Jesu Christi von Jan Joest zu Kalkar. M.-Gladbach, 1900. (H[einrich]. W[ölfflin].: Literar. Centralblatt, 1900, Sp. 1868.)

Bell, J. Munro. Chippendale, Sheraton, and Hepplewhite Furniture Designs. Gibbins & Co. (The Athenaeum, 1901, January to June, S. 87.)

Beltrami, Luca. In difesa del quadro del Bergognone in Melegnano. Milano, 1900. (Rassegna d'arte, I, 1901, S. 16.)

— La Cà del Duca. Milano, 1900. (Francesco Malaguzzi: La Lombardia, 1900, 15 ottobre. — E. Calzini: Rassegna bibliografica dell' arte italiana, III, 1900, S. 245.)

— La Chartreuse de Pavie. Milano, 1899. (m.: Kunstchronik, N. F., XII, 1901, Sp. 502.)

Bembrose, W. Bow, Chelsea, and Derby Porcelain. (The Athenaeum, 1901, January to June, S. 698.)

Benois, Alexandre. Les trésors d'art en Russie. S. Pétersbourg, 1901. (La Revue de l'art ancien et moderne, t. IX, 1901, S. 373.)

Bergner, Heinrich. Grundriss der kirchlichen Kunstaltertümer. Göttingen, 1900. (M.: Christliches Kunstblatt, hrsg. von J. Merz und M. Zucker, 1901, S. 13. — Schnütgen: Zeitschrift für christliche Kunst, XIV, 1901, Sp. 89.)

Bernoulli. Die Heiligen der Merowinger. Tübingen, 1900. (Wilhelm Levison: Historische Zeitschrift, N. F., 50. Bd., 1901, S. 481.)

Beruete, A. de. Velazquez. Paris, 1898. (The Edinburgh Review, No. 395, January 1901, S. 132.)

Beschreibung des Oberamts Rothenburg a. N. Bd. 1—2. Stuttgart 1899—1900. (P. Beck: Diöcesanarchiv von Schwaben, XIX, 1901, S. 46.)

Bethune, Baron J. Épitaphes et monu-

ments des églises de la Flandre au XVI[e] siècle. Bruges, 1900. (L. C.: Revue de l'art chrétien, 1901, S. 165.)

Bezold, Gustav von. Die Baukunst der Renaissance in Deutschland, Holland, Belgien und Dänemark. Stuttgart, 1900. (M. G. Z[immermann].: Kunstchronik, N. F., XII, 1900—1901, Sp. 54. — Schnütgen: Zeitschrift für christliche Kunst, XIII, 1900, Sp. 347.)

Bickell, L. Die Bau- u. Kunstdenkmäler im Reg.-Bez. Cassel. 1. Bd. Marburg, 1901. (Hd.: Die Denkmalpflege, III, 1901, S. 45.)

Bischof, Max. Architektonische Stilproben. Leipzig, 1900. (H. S.: Literar. Centralblatt, 1900, Sp. 1706. — A.: Zeitschrift für christliche Kunst, XIII, 1900, Sp. 314.)

Blanchet, Augustin. Essai sur l'histoire du papier et de sa fabrication. I. Paris, 1900. (H. S.: La Bibliographie moderne, IV, 1900, S. 314.)

Blomfield, Reginald. A Short History of Renaissance Architecture in England, 1500—1800. London, 1900. (The Magazine of Art, 1901, S. 239.)

Bock, Franz. Memling-Studien. Düsseldorf, 1900. (Max J. Friedländer: Deutsche Litteraturzeitung, 1901, Sp. 892. — Karl Voll: Kunstchronik, N. F., XII, 1900—1901, Sp. 113.)

Bode, Wilhelm. Die Gemälde-Galerie des Herrn R. Kann in Paris. Wien, 1900. (E. Michel: Gazette des beaux-arts, 3[e] période, t. 25, 1901, S. 385, 493. — Max J. Friedländer: The Art Journal, 1901, S. 153. — Karl Voll: Allgemeine Zeitung, München 1901, Beilage Nr. 74. — M. G. Z[immermann].: Zeitschrift f. bild. Kunst, N. F., XII, 1900—1901, S. 138. — A. V.: L'Arte, anno IV, 1901, S. 118. — Monatsberichte über Kunstwissenschaft u. Kunsthandel, hrsg. v. H. Helbing, I, 1901, S. 195, 265, 338 u. 422. — Norddeutsche Allgemeine Zeitung, Berlin 1901, Beilage Nr. 103. — Franz Servaes: Oesterreichisch-ungarische Buchhändler-Correspondenz, XLI, 1900, S. 732; nach: Neue Freie Presse.)

— Kunst und Kunstgewerbe am Ende des 19. Jahrh. Berlin, 1901. (Deutsche Litteraturzeitung, 1901, Sp. 893. — Die Kunst-Halle, hrsg. v. G. Galland, 6. Jahrg., Nr. 12 u. 13.)

— Rembrandt. Vol. V. (The Art Amateur, 1901, S. 155.)

— und Ulrich **Thieme.** Galerie Alfred Thieme. Leipzig, 1900. (E. W. Moes: Bulletin uitgegeven door den Nederlandschen Oudheidkundigen Bond, II, 1900—1901, S. 193.)

Bollettino dell' „Associazione per la difesa di Firenze antica." Fasc. 1—2. Firenze, 1900—1901. (E. B.: L'Arte, anno IV, 1901, S. 187.)

Borrmann, Richard. Aufnahme mittelalterlicher Wand- u. Deckenmalereien in Deutschland. Liefg. 7—8. Berlin, 1900—1901. (Hd.: Centralblatt der Bauverwaltung, XXI, 1901, S. 176.)

Bouillet, A., et L. **Servières.** Sainte Foy, vierge et martyre. Paris, 1900. (L. C.: Revue de l'art chrétien, 1901, S. 166.)

Brandi, Karl. Die Renaissance in Florenz und Rom. Leipzig, 1900. (Literar. Centralblatt, 1900, Sp. 1887.)

Brandt, Gustav. Hans Gudewerdt. Leipzig, 1898. (Schnütgen: Zeitschrift für christliche Kunst, XIII, 1900, Sp. 317.)

Bredt, Ernst Wilhelm. Der Handschriftenschmuck Augsburgs. Strassburg, 1900. (Ph. H. Halm: Deutsche Litteraturzeitung, 1901, Sp. 701. — Ludwig Kaemmerer: Zeitschrift für bildende Kunst, N. F., XII, 1901, S. 267.)

Broussolle. La jeunesse du Pérugin. Paris, 1901. (Henri Chabeuf: Revue de l'art chrétien, 1901, S. 340. — Umber: L'Arte, anno IV, 1901, S. 193. — J. Helbig: Revue de l'art chrétien, 1901, S. 273. — Eugène Müntz: Gazette des beaux-arts, 3[e] période, t. 26, 1901, S. 79. — Emile Male: La Revue de l'art ancien et moderne, t. X, 1901, S. 66.)

Brun, L'abbé le. Uzeste et Clément V. Bordeaux, 1899. (L. C.: Revue de l'art chrétien, 1901, S. 347.)

Brutails, J. A. L'archéologie du moyen âge et ses méthodes. Paris, 1900. (Maurice Lanore: Bulletin monumental, 1901, S. 249.)

Bruylant, E. La Belgique illustrée. 3 vol. (L. C.: Revue de l'art chrétien, 1901, S. 71.)

Bucher, Bruno. Katechismus der Kunstgeschichte. 5. Aufl. Leipzig, 1899. (Dr. A. Breymann: Christliches Kunstblatt, hrsg. von J. Merz und M. Zucker, 1901, S. 94.)

Buchwald, Konrad. Adriaen de Vries. Leipzig, 1899. (Joseph Neuwirth: Literar. Beilage zu den Mittheilungen

des Vereins f. Geschichte d. Deutschen in Böhmen, XXXIX, 2, S. 37.)

Burlamacchi, Marchesa. Luca della Robbia. London, 1900. (A. V.: L'Arte, anno IV, 1901, S. 194.)

Burlington Fine Arts Club. Exhibition of pictures by Dutch masters of the seventeenth century. London, 1900. (E. B.: L'Arte, anno III, 1900, S. 386.)

BYZANTINA XPONIKA. Bd. V—VII. St. Petersburg, 1898—1900. (Josef Strzygowski: Deutsche Litteraturzeitung, 1900, Sp. 2874.)

Calderini, Marco. Antonio Fontanesi, pittore. Torino, 1901. (E. D.: La Revue de l'art ancien et moderne, t. X, 1901, S. 144. — C. C.: Arte e Storia, anno XX, 1901, S. 71.)

Carabellese, Francesco. Della storia dell' arte in Puglia. Trani, 1900. (ett. m.: L'Arte, anno IV, 1901, S. 118.)

Cartwright, Julia. The Painters of Florence. London, 1901. (The Magazine of Art, 1901, S. 288. — The Athenaeum, 1901, January to June, S. 180.)

Casabianca, Antonio. Le mura di Brolio in Chianti. Siena, 1900. (L'Arte, anno III, 1900, S. 401.)

Casati de Casatis, Ch. Villes et châteaux de la vieille France. Paris, 1900. (Émile Travers: Bulletin monumental, 1901, S. 400.)

Castellani, Giuseppe. Notizie di Pietro da Fano medaglista. Rocca S. Casciano, 1898. (H. C.: Revue Suisse de Numismatique, X, 1901, S. 127.)

Catalogo della Biblioteca Corvisieri. Parte II. Roma, 1901. (C. Lozzi: La Bibliofilia, diretta da L. S. Olschki, III, 1901, S. 18.)

Champier, Victor, et G. Roger **Sandoz.** Le Palais-Royal d'après des documents inédits. Paris, 1900. (La Revue de l'art ancien et moderne, t. X, 1901, S. 214.)

Chénnevières, Henry de. Les Tiepolo. Paris. (G. Noel: L'Art, t. LIX, S. 1032.)

Choisy, Auguste. Histoire de l'architecture. I—II. Paris, 1899. (H. S.: Literar. Centralblatt, 1901, S. 84.)

Chomton, L. Histoire de l'église Saint-Bénigne de Dijon. Dijon, 1900. (Henri Chabeuf: Revue de l'art chrétien, 1901, S. 429.)

Christian, A. Origines de l'Imprimerie en France. Paris, 1900. (Monatsberichte über Kunstwissenschaft und Kunsthandel, hrsg. v. H. Helbing, I, 1901, S. 264 u. 297.)

Claudin, A. Histoire de l'imprimerie en France. Paris, (1900). (Heinrich Wallau: Centralblatt für Bibliothekswesen, XVIII, 1901, S. 65.)

Clausse, Gustave. Les San Gallo. I. Paris, 1900. (La Revue de l'art ancien et moderne, t. IX, 1901, S. 145. — Paul Leroi: L'Art, 1901, S. 34.)

Cook, Herbert. Giorgione. London, 1900. (E. Brunelli: L'Arte, anno IV, 1901, S. 126. — The Athenaeum, 1901, January to June, S. 150.)

Courajod, Louis. Leçons professées à l'école du Louvre, publiées par H. Lemonnier et A. Michel. II. Paris, 1901. (L. Cloquet: Revue de l'art chrétien, 1901, S. 438.)

Courboin, Fr. Catalogue sommaire des gravures et lithographies composant la Réserve. I. Paris, 1900. (Clément-Janin: La Chronique des arts, 1900, S. 374. — E. W. Moes: Bulletin uitgegeven door den Nederlandschen Oudheidkundigen Bond, II, 1900–1901, S. 89.)

Crane, Walter. Von der dekorativen Illustration des Buches. Aus dem Englischen von L. K. Burger. Leipzig, 1901. (Wh.: Kunstgewerbeblatt, N. F., XII, 1900—1901, S. 157. — Freys: Histor. Jahrb., XXII, 2 u. 3. — Wh.: Kunstgewerbeblatt, N. F., XII, 1901, S. 157.)

Cust, Lyonel. Anthony Van Dyck. London, 1900. (P. G. Konody: Kunst und Kunsthandwerk, IV, 1901, S. 48.)

Davenport, Cyrill. Cameos. London, 1900. (The Athenaeum, 1901, January to June, S. 22.)

Davidsohn, Robert. Forschungen zur Geschichte von Florenz. 2. Theil. Berlin, 1900. (Helmolt: Allgemeines Litteraturblatt, X, 1901, Sp. 555.)

Day, Lewis F. Alte und neue Alphabete. Autor. deutsche Bearb. Leipzig, 1900. (Kunstgewerbeblatt, N. F., XII, 1900—1901, S. 19.)

Decombe, Lucien. Les anciennes faïenceries rennaises. Rennes, 1900. (A. M.: La Chronique des arts, 1901, S. 134.)

Dehio, G. Kunstgeschichte in Bildern. Abt. V: Die Kunst des 17. u. 18. Jahrh. Leipzig, Seemann, 1900. (Literar. Centralblatt, 1901, Sp. 425.)

— und G. v. **Bezold.** Die kirchliche Baukunst des Abendlandes. Bd. 1—2. Stuttgart, 1884—1901. (D. Joseph: Internationale Revue für Kunst etc., III, 1901, Sp. 142. — Schnütgen: Zeitschrift für christliche Kunst, XIII, 1900, Sp. 345.)

Delignières, Émile. Le graveur Beauvarlet et l'École Abbevilloise au XVIIIe siècle. Abbeville, 1891. (Paul Leroi: L'Art, t. LIX, S. 1045.)

Delpy, Egbert. Die Legende von der hl. Ursula. Köln, 1901. (Schnütgen: Zeitschrift für christliche Kunst, XIV, 1901, Sp. 223.)

Dilke, Lady. French Architects and Sculptors of the Eighteenth Century. London, 1900. (D. S. M.: The Saturday Review, vol. 91, 1901, S. 13. — The Builder, 1900, S. 557. — E. D.: La Revue de l'art ancien et moderne, t. IX, 1901, S. 226. — Revue critique, 35e année, nro. 13. — The Studio, Vol. 22, 1901, S. 138.)

Dimier, L. Le Primatice. Paris, 1900. (Gino Fogolari: L'Arte, anno III, 1900, S. 399.)

Doering, Oscar. Des Augsburger Patriciers Philipp Hainhofer Reisen. Wien, 1900. (V. H.: Literar. Centralblatt, 1901, Sp. 1463. — H. Semper: Deutsche Litteraturzeitung, 1901, Sp. 2290. — Sg.: Kunst und Kunsthandwerk, IV, 1901, S. 247.)

Domanig, Karl. Opus Sancti Lucae. Wien, 1900. (Franz Xaver Kraus: Allgemeines Litteraturblatt, X, 1901, Sp. 115. — Christliches Kunstblatt, hrsg. von J. Merz und M. Zucker, 1900, S. 182. — A. M.: La Chronique des arts, 1901, S. 111.)

Dülberg, F. Die Leydener Malerschule. Berlin, 1899. (S. R.: Revue archéologique, 3e série, t. XXXVIII, 1901, 1, S. 163.)

Dürrwaechter, A. Der Füssener Totentanz. [Sonderabdruck a. d. Jahrbuch d. histor. Vereins f. Schwaben und Neuburg, 1899.] (Joseph Neuwirth: Allgemeines Litteraturblatt, X, 1901, Sp. 404.)

Duplessis, Georges. Les portraits dessinés par J. A. D. Ingres. Paris, 1896. (Paul Leroi: L'Art, t. LIX, S. 785.)

— et Georges **Riat.** Catalogue de la Collection des Portraits, Cabinet des Estampes. T. IV. Paris, 1889. (Clément-Janin: La Chronique des arts, 1900, S. 374.)

Durand-Gréville, E. Changements subis par les tableaux de corporations. [Offizieller Bericht über die Verhandlungen d. kunsthistor. Kongresses in Amsterdam 1898.] (Auguste Marguillier: La Chronique des arts, 1900, S. 381.)

Duret, Théodore. Livres et albums illustrés du Japon. Paris, 1900. (Émile Hovelaque: Gazette des beaux-arts, 3e période, t. 24, 1900, S. 374.)

Dziatzko, Karl. Sammlung bibliothekswissenschaftlicher Arbeiten. 13. Heft. Leipzig, 1900. (Literar. Centralblatt, 1900, Sp. 1740.)

Ebe, Gustav. Architektonische Raumlehre. Bd. II. Dresden, 1901. (Internationale Revue für Kunst etc., III, 1901, Sp. 130.)

— Der deutsche Cicerone. Bd. 1—2. Leipzig, 1897-98. (Joseph Neuwirth: Allgemeines Litteraturblatt, X, 1901, Sp. 210.)

— Die Dekorationsformen des XIX. Jahrh. Leipzig, 1900. (B.: Zeitschrift für christliche Kunst, XIII, 1900, Sp. 318.)

Eckardt, H. Alt-Kiel in Wort und Bild. Kiel, 1899. (A. Lorenzen: Allgemeines Litteraturblatt, X, 1901, Sp. 565.)

Effmann, Wilhelm. Die Karolingisch-Ottonischen Bauten zu Werden. Bd. 1. Strassburg, 1899. (Adolph Goldschmidt: Repertorium f. Kunstwissenschaft, XXIV, 1901, S. 248. — Revue critique, XXXV, 21.)

Eichstätts Kunst. München 1901. (Der Kirchen-Schmuck [Seckau], XXXII, 1901, S. 122. — Schnütgen: Zeitschrift für christliche Kunst, XIV, 1901, Sp. 221. — Leute: Histor.-polit. Blätter, CXXVIII, 4.)

Eigner, Otto. Geschichte des aufgehobenen Benedictinerstiftes Mariazell. Wien, 1900. (Dr. K. Fuchs: Allgemeines Litteraturblatt, X, 1901, Sp. 449.)

Engerand, Fernand. Inventaire des tableaux commandés et achetés par la direction des bâtiments du roi. Paris, 1900. (E. D.: La Revue de l'art ancien et moderne, t. IX, 1901, S. 376.)

Enlart, C. L'art Gothique et la renaissance en Chypre. Vol. 1-2. Paris,

1899. (Deutsche Litteraturzeitung, 1901, Sp. 2616. — Bulletin monumental, 1901, S. 118.)

Evers, Georg. Römische Mosaiken. Regensburg, 1897. (F. X. Kraus: Deutsche Litteraturzeitung, 1900, Sp. 2675.)

Eys, W. J. van. Bibliographie des Bibles. I. Genève, 1900. (Hermann Suchier: Centralblatt für Bibliothekswesen, XVIII, 1901, S. 179.)

Farcy, L. de. Histoire et description des tapisseries de la Cathédrale d'Angers. Angers. (Paul Leroi: L'Art, t. LIX, S. 1042.)

Festschrift zum 500jähr. Geburtstag Gutenbergs, hrsg. von O. Hartwig. (Freys: Histor. Jahrb., XXII, 2. u. 3.)

Fiérens-Gevaert, H. Psychologie d'une ville. Essai sur Bruges. Paris, 1901. (La Revue de l'art ancien et moderne, t. X, 1901, S. 215. — Deutsche Litteraturzeitung, 1901, Sp. 2353.)

Flechsig, Eduard. Cranachstudien. 1. Th. Leipzig. 1900. (G.: Zeitschrift für christliche Kunst, XIV, 1901, Sp. 125. — Joseph Neuwirth: Allgemeines Litteraturblatt, X, 1901, Sp. 147. — Wilhelm Schmidt: Kunstchronik, N. F., XII, 1900—1901, Sp. 100. — Literar. Centralblatt, 1901, Sp. 340. — [Max J.] Friedländer: Repertorium für Kunstwissenschaft, XXIV, 1901, S. 64.)

— Tafelbilder Lucas Cranachs d. Ae. Leipzig, 1900. (H[einrich]. W[ölfflin].: Literar. Centralblatt, 1900, Sp. 1900.)

Floerke, Hanns. Der niederländische Kunsthandel. Basel, 1901. (vl.: Die Kunst für Alle, XVII, 1901, S. 24.)

Fogolari, Gino. Il Museo Settala. Milano, 1900. (P. D'A.: L'Arte, anno IV, 1901, S. 48.)

Fontenay. Les bijoux anciens et modernes. Paris, 1887. (Arte italiana decorativa e industriale, IX, 1900, S. 80.)

Forrer, R. Der Odilienberg. Strassburg, 1899. (Helmolt: Allgemeines Litteraturblatt, X, 1901, Sp. 247.)

— Geschichte der Europäischen Fliesen-Keramik. Strassburg, 1901. (J. Folnesics: Kunst und Kunsthandwerk, III, 1900, S. 476. — [O. v.] Falke: Repertorium für Kunstwissenschaft, XXIV, 1901, S. 154.)

Fossey. Monographie de la Cathédrale d'Evreux. Evreux, 1898. (E. Lefèvre-Pontalis: Bulletin monumental, 1901, S. 114.)

Frantz, Erich. Handbuch der Kunstgeschichte. Freiburg i. B., 1900. (Dr. A. Breymann: Christliches Kunstblatt, hrsg. von J. Merz und M. Zucker, 1901, S. 74. — Beissel: Stimmen aus Maria-Laach, LX, 4. — Literar. Centralblatt, 1901, Sp. 1273. — Beilage zur Augsburger Postzeitung, 1901, 1. — G.: Zeitschrift für christliche Kunst, XIII, 1900, Sp. 279. — Internationale Revue für Kunst etc., III, 1901, Sp. 11.)

Fraschetti, Stainslao. Il Bernini. Milano, 1900. (H[einrich]. W[ölfflin].: Literar. Centralblatt, 1901, Sp. 691.)

Frey, Karl. Sammlung ausgewählter Briefe an Michelagniolo Buonarroti. Berlin, 1899. (G. Gr[onau].: Repertorium für Kunstwissenschaft, XXIV, 1901, S. 61. — Ernst Steinmann: Allgemeine Zeitung, München 1901, Beilage Nr. 81.)

Friedensburg, F., und H. **Seger:** Schlesiens Münzen und Medaillen. Breslau, 1901. (F. Friedensburg: Literar. Centralblatt, 1901, Sp. 967. — E. B.: Berliner Münzblätter, XXII, 1901, Sp. 3020 u. 3032.)

Frimmel, Theodor v. Die modernsten bildenden Künste und die Kunstphilosophie. Wien, 1900. (Ernst Grosse: Deutsche Litteraturzeitung, 1901, Sp. 393.)

— Galerie Jos. V. Novák in Prag. Prag, 1899. (Joseph Neuwirth: Literar. Beilage zu den Mittheilungen des Vereines f. Geschichte der Deutschen in Böhmen, XXXIX, 2, S. 42. — Monatsberichte über Kunstwissenschaft und Kunsthandel, hrsg. v. H. Helbing, I, 1901, S. 235.)

— Galeriestudien: Geschichte der Wiener Gemäldesammlungen. 1. Bd. 5. Liefg. Berlin, 1899. (Joseph Neuwirth: Allgemeines Litteraturblatt, X, 1901, Sp. 339.)

Fritsch, Gustav. Die Gestalt des Menschen. Stuttgart. (Christliches Kunstblatt, hrsg. von J. Merz und M. Zucker, 1901, S. 15.)

Fruttaz, F. G. Le château de Chatillon. Aoste, 1899. (L. U.: Rivista storica italiana, XVIII, 1901, S. 152.)

Fry, Roger E. Giovanni Bellini. London, 1899. (Corrado Ricci: Illustrazione Italiana, 1900, 13 maggio.)

Fuchs, Ed., u. H. **Kraemer.** Die Kari-

katur der europäischen Völker. Berlin. (G. K.: Monatsberichte über Kunstwissenschaft u. Kunsthandel, hrsg. v. H. Helbing, I, 1901, S. 263.)

Führer, Joseph. Forschungen zur Sicilia sotteranea. (Giulio Eman. Rizzo: Rivista di filol., XXVIII, 1900, S. 305.)

Furtwängler, Adolf. Ueber Kunstsammlungen in alter und neuer Zeit. München, 1899. (Joseph Neuwirth: Allgemeines Litteraturblatt, X, 1901, Sp. 18.)

Gaedertz, Theodor. Johann Kemmer. Leipzig, 1901. (— r —: Kunstchronik, N. F., XII, 1901, Sp. 501.)

Gairal, Eugène. Les œuvres d'art et le droit. Paris-Lyon, 1900. (V. L.: L'Arte, anno III, 1900, S. 385.)

Geisenhof, Georg. Bibliotheca Corviniana. Braunschweig, 1900. (Dr. Hanns Bohatta: Allgemeines Litteraturblatt, X, 1901, Sp. 365.)

Gelli, J. Guida del raccoglitore e dell' amatore di armi antiche. Milano, 1900. (E. C[alzini].: Rassegna bibliografica dell'arte italiana, III, 1900, S. 222. — F. H.: L'Arte, anno IV, 1901, S. 56.)

Gemälde des XIV. bis XVI. Jahrhunderts aus der Sammlung Richard von Kaufmann. Berlin, 1901. (Schnütgen: Zeitschrift für christliche Kunst, XIV, 1901, Sp. 127. — K. Voll: Allgemeine Zeitung, München 1901, Beilage Nr. 140.)

Gesellschaft, Kunsthistorische, für Photographische Publikationen. 6. Jahrg. 1900. (W. v. S.: Kunstchronik, N. F., XII, 1900—1901, Sp. 103.)

Gestoso y Pérez, José. Ensayo de un diccionario de los artifices en Sevilla. I. Sevilla, 1899. (E. Müntz: La Chronique des arts, 1901, S. 142.)

Gibb, Robert. The National Gallery of Scotland: Illustrated Catalogue. 1900. (The Magazine of Art, 1901, S. 47.)

Gietmann, Gerhard, S. J., und Johannes **Sörensen,** S. J. Kunstlehre. Bd. 2. Freiburg i. Br., 1900. (Literar. Centralblatt, 1900, Sp. 2180.)

Gilbey, W. Animal Painters of England from the Year 1650. (The Athenaeum, 1901, July to December, S. 323.)

Givelet, Ch., H. **Jadart** et L. **Demaison.** Répertoire archéologique de l'arrondissement de Reims. 2e fasc. Reims, 1900. (Jos. Berthelé: Revue de l'art chrétien, 1901, S. 260.)

Göthe, Georg. Notice descriptive des tableaux du Musée National de Stockholm. I. 2e éd. Stockholm, 1900. (E. W. Moes: Bulletin uitgegeven door den Nederlandschen Oudheidkundigen Bond, II, 1900—1901, S. 164.)

Goetz, Walter. Ravenna. Leipzig u. Berlin, 1901. (J. S[trzygowski].: Byzantinische Zeitschrift, X, 1901, S. 714. — Internationale Revue für Kunst etc., III, 1901, Sp. 109.)

Gonse, Louis. Les chefs-d'œuvre des Musées de France. La peinture. Paris, 1900. (E. W. Moes: Bulletin uitgegeven door den Nederlandschen Oudheidkundigen Bond, II, 1900—1901, S. 131. — Salomon Reinach: Revue archéologique, 3e série, t. XXXVIII, 1901, 1, S. 171. — H. Hymans: Académie Roy. de Belgique, Bulletin de la Classe des Lettres, 1900, No. 12, S. 885. — Revue critique, 1900, Nr. 51. — A. M.: La Revue de l'art ancien et moderne, t. IX, 1901, S. 146.)

Goovaerts, Leo. Ecrivains, artistes et savants de l'Ordre de Prémontré. Livr. 1—3. Bruxelles, 1899—1900. (F. D.: Allgemeines Litteraturblatt, X, 1901, Sp. 229.)

Gottlieb, Theodor. Büchersammlung Kaiser Maximilians I. Leipzig, 1900. (P. Schwenke: Deutsche Litteraturzeitung, 1900, Sp. 2780.)

— Die Ambraser Handschriften. I. Leipzig, 1900. (H. S.: Le Bibliographie moderne, IV, 1900, S. 316.)

Gower, Lord Ronald Sutherland. Sir Thomas Lawrence. London, 1900. (Frhr. O. v. Schleinitz: Allgemeines Litteraturblatt, X, 1901, Sp. 274.)

Graaf, J. J. Gids in het Bisschoppelijk Museum te Haarlem. Leiden, 1900. (J. K.: Bulletin uitgegeven door den Neederlandschen Oudheidkundigen Bond, II, 1900—1901, S. 92.)

Graetz, Leo. Das Licht und die Farben. Leipzig, 1900. (Internationale Revue für Kunst etc., III, 1901, Sp. 70.)

Graeven, Hans. Frühchristliche und mittelalterliche Elfenbeinwerke in photographischer Nachbildung. Nr. 1—80. Rom, 1900. (J. S[trzygowski].: Byzantinische Zeitschrift, X, 1901, S. 727. — D. A[jnalov].: Vizantijskij Vremennik, VII, 1900, S. 720. — E. St: Kunstchronik, N. F., XII, 1900—1901, Sp. 57.)

Grasso, Gabriele. Il castello di Ariano. Ariano, 1900. (Giovanni Guerrieri: Rivista storica italiana, XVIII, 1901, S. 9.)

Graves, A., and W. V. **Cronin.** A History of the Works of Sir J. Reynolds Vol. IV. (The Athenaeum, 1901, July to December, S. 226.)

Grimm, Herman. Leben Michelangelos. Gr. ill. Ausg. Berlin u. Stuttgart, 1901. (Herman Grimm: Deutsche Litteraturzeitung, 1900, Sp. 3393.)

Grisar, H. Analecta Romana. Vol I. Roma, 1900. (C. v. Fabriczy: Repertorium für Kunstwissenschaft, XXIV, 1901, S. 241.)

— Geschichte Roms und der Päpste. I. Freiburg i. B., 1901. (Eh.: Römische Quartalschrift, XV, 1901, S. 197. — Schnütgen: Zeitschrift für christliche Kunst, XIV, 1901, Sp. 123. — C. M. Kaufmann: Historisches Jahrbuch, XXII, 1901, S. 123. — C. A. Kneller, S. J.: Stimmen aus Maria-Laach, 1901, S. 568. — Tschackert: Theolog. Literaturblatt, XXII, 27.)

Grosse, Ernst. Kunstwissenschaftliche Studien. Tübingen, 1900. (Karl Groos: Deutsche Litteraturzeitung, 1901, Sp. 306. — H[einrich]. W[ölfflin].: Literar. Centralblatt, 1900, Sp. 2180.)

Gurlitt, Cornelius. Beschreibende Darstellung der älteren Bau- u. Kunstdenkmäler des Königreichs Sachsen. Heft 19 u. 20. Dresden, 1898. (Alwin Schultz: Neues Archiv f. Sächsische Geschichte u. Altertumskunde, XXII, 1901, S. 205.)

— Die deutsche Kunst des 19. Jahrhunderts. (Maync: Der Türmer, III, 11.)

— Historische Städtebilder. 1. Serie. Bd. 1: Erfurt. Berlin, 1901. (A.: Zeitschrift für christliche Kunst, XIII, 1900, Sp. 347. — Internationale Revue für Kunst etc., III, 1901, Sp. 52.)

Haack, Friedrich. Friedrich Herlin. Strassburg, 1900. (Wilh. Schmidt: Zeitschrift f. bild. Kunst, N. F., XII, 1900—1901, S. 144. — Max J. Friedländer: Deutsche Litteraturzeitung, 1901, Sp. 1526. — Z.: Christliches Kunstblatt, hrsg. von J. Merz und M. Zucker, 1901, S. 65. — H. S.: Literar. Centralblatt, 1901, Sp. 1462.)

Hachmeister, Carl. Der Meister des Amsterdamer Cabinets. Berlin, 1897. (Jaro Springer: Deutsche Litteraturzeitung, 1900, Sp. 2746.)

Haeckel, Ernst. Kunstformen der Natur. Leipzig u. Wien. (—r.: Kunstgewerbeblatt, N. F., XII, 1900—1901, S. 18. — Die Natur, L, 19.)

Haendcke, B. Studien zur Geschichte der spanischen Plastik. Strassburg, 1900. (K. H.: Literar. Centralblatt, 1900, Sp. 2181.)

Haenel, Erich. Spätgotik und Renaissance. Stuttgart, 1899. (G. v. Bezold: Deutsche Litteraturzeitung, 1900, Sp. 2746. — Schumann: Neues Archiv für sächsische Geschichte, XXII, 3 u. 4.)

Hartwig, Otto. Festschrift zum 500-jähr. Geburtstage von Johann Gutenberg. Leipzig, 1900. (K. H.: Literar. Centralblatt, 1900, Sp. 2116.)

Hasak. Geschichte der deutschen Bildhauerkunst im 13. Jahrhundert. Berlin, 1899. (Muthesius: Centralblatt der Bauverwaltung, XXI, 1901, S. 242. — B.: Zeitschrift für christliche Kunst, XIII, 1900, Sp. 281. — H. S.: Literar. Centralblatt, 1901, Sp. 933.)

Haseloff, Arthur. Codex purpureus Rossanensis. Berlin-Leipzig, 1898. (Gino Fogolari: L'Arte, anno III, 1900, S. 401. — E. Rjedin: Vizantijskij Vremennik, VII, 1900, S. 454.)

Havard, Henry. Histoire et philosophie des styles. Paris, 1899—1900. (Marius Vachon: Gazette des beaux-arts, 3e période, t. 25, 1901, S. 439.)

Hehl, Christoph. Reise-Skizzen. Bd. 1. Berlin. (Schnütgen: Zeitschrift für christliche Kunst, XIII, 1900, Sp. 280.)

Heidenheimer, Heinrich. Vom Ruhme Johannes Gutenbergs. Mainz, 1900. (Deutsche Litteraturzeitung, 1901, Sp. 1039.)

Heitz, P. Neujahrswünsche des 15. Jahrhunderts. Strassburg, 1900. (Bolte: Alemannia, II, 1.)

Henner, Theodor. Altfränkische Bilder. 7. Jahrg. Würzburg, 1901. (Sch.: Die Denkmalpflege, III, 1901, S. 40.)

Heppe, H. E. Der Dom zu Metz. Metz, 1901. (Hasak: Die Denkmalpflege, III, 1901, S. 48.)

Herain, J., und J. **Kamper.** Alt-Prag. Aquarelle von V. Jansa. Liefg. 1–5. Prag, 1901. (Joseph Neuwirth: Die Denkmalpflege, III, 1901, S. 72.)

Herbet, Félix. Extraits d'actes concernant les artistes de Fontainebleau. Fontainebleau, 1901. (L. D.: La Chronique des arts, 1900, S. 358.)

Hermann, Georg. Die deutsche Kari-

katur im 19. Jahrhundert. Bielefeld u. Leipzig. (Internationale Revue für Kunst etc., III, 1901, Sp. 94.)

Hermes, E. Der Dom zu Halberstadt. Halberstadt, 1896. (Neumann: Allgemeines Litteraturblatt, X, 1901, S. 148.)

Hervey, Mary F. S. Holbeins „Ambassadors." London, 1900. (J. P. Richter: Allgemeine Zeitung, München, 1901, Beilage Nr. 214. — O. von Schleinitz: Zeitschrift für bildende Kunst, N. F., XII, 1901, S. 271.)

Herzog, Hans. Balthasar Anton Dunker. Bern, 1899. (Joseph Neuwirth: Allgemeines Litteraturblatt, X, 1901, Sp. 307.)

Heyne, Moriz. Das deutsche Wohnungswesen. 1. Leipzig, 1899. (Edward Schröder: Historische Zeitschrift, N. F., 50. Bd., 1901, S. 478.)

Hildebrand, Adolf. Das Problem der Form. 3. Aufl. Strassburg, 1900. (H[einrich]. W[ölfflin].: Literar. Centralblatt, 1901, Sp. 170. — Allgemeine Zeitung, München 1901, Beilage Nr. 13. — Internationale Revue f. Kunst etc., III, 1901, Sp. 33. — H. Cornelius: Deutsche Litteraturzeitung, 1901, Sp. 1333.)

Hirth, Friedrich. Die Malerei in China. Leipzig, 1900. [Sep.-Abdr. aus der Beilage der „Allgemeinen Ztg., Nr. 117 u. 118.] (W. v. Seidlitz: Deutsche Litteraturzeitung, 1900, Sp. 58.)

Hörmann, Franz. Il Campanile di S. Marco. Berlin, 1900. (Georg Gronau: Deutsche Litteraturzeitung, 1901, Sp. 2428.)

Hoffmann, Maurus. Leitfaden der Aesthetik. 3. Ausg. Wien, 1901. (B. Clemenz: Allgemeines Litteraturblatt, X, 1901, Sp. 467.)

Hofmann, Theobald. Raffael in seiner Bedeutung als Architekt. I. Dresden, 1900. (Prof. Dr. Alfred G. Meyer: Centralblatt der Bauverwaltung, XXI, 1901, S. 209. — H.: Deutsche Bauzeitung, XXXV, 1901, S. 451. — Hans Semper: Allgemeine Zeitung, München 1901, Beilage Nr. 136 u. 137.)

Hope, W. H. St. John. The Architectural History of the Cathedral Church and Monastery of St. Andrew at Rochester. (The Athenaeum, 1901, January to June, S. 536.)

Huber, Sebastian. Abriss der Kunstgeschichte. Freising, 1901. (Schnütgen: Zeitschrift für christliche Kunst, XIII, 1900, Sp. 288. — Internationale Revue für Kunst etc., III, 1901, Sp. 12. — Literar. Centralblatt, 1901, Sp. 1273.)

Huell, Estelle M. Sir Joshua Reynolds. (A. A. B.: L'Arte, anno IV, 1901, S. 53.)

Hulley, Joseph. Der Trierer Dom vor hundert Jahren. Trier, 1901. (A.: Zeitschrift für christliche Kunst, XIV, 1901, Sp. 96.)

Hymans, Henri. Bruges et Ypres. Paris, 1901. (La Revue de l'art ancien et moderne, t. X., 1901, S. 144. — Revue critique, 35e année, No. 18. — P. K.: Literar. Centralblatt, 1901, Sp. 1463. — Strobl: Zeitschrift für Realschulwesen, XXVI, 7. — D. Joseph: Internationale Revue für Kunst, III, 1901, Sp. 14. — L. C.: Revue de l'art chrétien, 1901, S. 440.)

— Deux nouveaux autographes de Rubens. [Extr. des Bulletins de l'Académie Roy. de Belgique.] Bruxelles, 1900. (La Chronique des arts, 1900, S. 327.)

Jaden, Hans v. Durch Korneuburg und auf Kreuzenstein. Illustrierter Führer. Korneuburg, 1901. (Allgemeines Litteraturblatt, X, 1901, Sp. 342.)

Jaeschke, Emil. Die Antike in der bildenden Kunst der Renaissance. I. Strassburg, 1900. (H[einrich]. W[ölfflin].: Literar. Centralblatt, 1901, Sp. 1318. — Allgemeine Zeitung, München 1901, Beilage Nr. 158.)

— Jahrbuch der Königl. Preussischen Kunstsammlungen. XXI, 1900. (The Athenaeum, 1901, July to December, S. 292.)

Jansa, V. Alt-Prag. 1. Liefg. Prag. (Internationale Revue für Kunst etc., III, 1901, Sp. 52.)

Justi, Carl. Diego Velazquez and his Times. Translated by A. H. Keane. London, 1889. (The Edinburgh Review, No. 395, January 1901, S. 132.)

— Diego Velazquez und sein Jahrhundert. Bonn, 1889. (The Edinburgh Review, No. 395, January 1901, S. 132.)

— Michelangelo. Leipzig, 1900. (H[einrich]. W[ölfflin].: Literar. Centralblatt, 1901, Sp. 773. — E. Steinmann: Allgemeine Zeitung, München 1901, Beilage Nr. 113 und 114. — Heinrich Wölfflin: Deutsche Litteraturzeitung, 1901, Sp. 1206. — R.: Zeitschrift für christliche Kunst, XIV, 1901, Sp. 124. — F. S.: Die Kunst für Alle, XVI,

1900—1901, S. 111. — Ernst Steinmann: Allgemeine Zeitung, München 1901, Beilage Nr. 81.)

Kaemmerer, Ludw. Memling. (Karl Voll: Kunstchronik, N. F., XII, 1900 bis 1901, Sp. 113.) — (W. H. James Weale: Revue de l'art chrètien, 1901, S. 130.)

Kallab, Wolfgang. Die Toskanische Landschaftsmalerei im XIV. und XV. Jahrhundert. [Aus dem XXI. Bande des „Jahrbuchs d. kunsthistor. Sammlungen des Allerh. Kaiserhauses."] Wien 1900. (E. St[einmann].: Zeitschrift für bildende Kunst, N. F., XII, 1901, S. 268. — J. S[trzygowski].: Byzantinische Zeitschrift, X, 1901, S. 725.)

Katalog der Gemälde - Sammlung der Königl. Neuen Pinakothek in München. 1900. (H.: Zeitschrift für christliche Kunst, XIII, 1900, Sp. 284.)

Katalog der Königl. Gemäldegalerie in Augsburg. Amtliche Ausgabe. 1899. (Wilhelm Schmidt: Zeitschrift für bildende Kunst, N. F., XII, 1901, S. 269.)

Kaufmann, Carl Maria. Die sepulcralen Jenseitsdenkmäler. Mainz, 1900. (Albrecht Dieterich: Deutsche Litteraturzeitung, 1900, Sp. 2909.)

Kempf, Rudolf. Landarchitekturen aus alter Zeit. Berlin u. New York, 1900. (Die Denkmalpflege, III, 1901, S. 13. — Internationale Revue für Kunst, III, 1901, Sp. 14.)

Knackfuss, H., und Max Gg. **Zimmermann.** Allgemeine Kunstgeschichte. 2. Bd. Bielefeld, 1900. (T. S.: Literar. Centralblatt, 1901, Sp. 1629.)

Knudtzon, Fr. G. En Brochure om Masaccio. Kjobenhavn, 1900. (A. V.: L'Arte, anno IV, 1901, S. 127.)

Kobell, Luise von. Farben und Feste. München, 1900. (Ludwig Kaemmerer: Deutsche Litteraturzeitung, 1901, Sp. 823. — Stz.: Literar. Centralblatt, 1901, Sp. 404.)

Koechlin, Raymond, et J. J. **Marquet de Vasselot.** La sculpture à Troyes. Paris, 1900. (Paul Leprieur: Revue archéologique, 3e série, t. XXXVIII, 1901, 1, S. 407. — Schnütgen: Zeitschrift für christliche Kunst, XIV, 1901, Sp. 92. — Joseph Destrée: Revue de l'art chrétien, 1901, S. 160. — Paul Vitry: Gazette des beaux-arts, 3e période, t. 25, 1901, S. 260. — Adolph Goldschmidt: Kunstchronik, N. F., XII, 1901, Sp. 420.)

Koegel, Joseph. Geschichte der St. Kajetans-Hofkirche in München. Freiburg, 1899. (Th.Wehofer: Allgemeines Litteraturblatt, X, 1901, Sp. 547.)

Köhler, Bruno. Allgemeine Trachtenkunde. 6 Theile. Leipzig, Ph. Reclam jr. (M. A. Fels: Allgemeines Litteraturblatt, X, 1901, Sp. 532. — Internationale Revue für Kunst etc., III, 1901, Sp. 108.)

Kraus, Franz Xaver. Geschichte der christlichen Kunst. Renaissance und Neuzeit. 1—2. Hälfte. Freiburg, 1900. (G. Fogolari: L'Arte, anno IV, 1901, S. 117. — Dr. Lager: Studien u. Mittheilungen aus dem Benedictiner- u. dem Cistercienser-Orden, XXI, 1900, S. 671. — V. S.: Literar. Centralblatt, 1901, Sp. 426. — M. G. Z[immermann].: Kunstchronik, N. F., XII, 1901, Sp. 392. — Stegensek: Römische Quartalschrift, XV, 1901, S. 78. — Beissel: Stimmen aus Maria Laach, LX, 4.)

Kunst und Kunsthandwerk. Monatsschrift, hrsg. u. redigirt von A. von Scala. Wien. (Schwedeler - Meyer: Kunstchronik, N. F., XII, 1900—1901, Sp. 52.)

Kunstgeschichte in Bildern. Bd. 1—5. Leipzig u. Berlin, E. A. Seemann. (Adolf Philippi: Zeitschrift f. bild. Kunst, N. F., XII, 1900—1901, S. 22.)

Kutschmann, Th. Geschichte der deutschen Illustration. (Allgemeine Zeitung, München 1901, Beilage Nr. 156. — Zeitschrift für Bücherfreunde, IV, 2, 1900—1901, S. 403.)

Lacouture, Ch. Esthétique fondamentale. Paris. (Henri Chabeuf: Revue de l'art chrétien, 1901, S. 153.)

Lampel, Theoderich. Ein Antiphonar aus dem Chorherrenstift Vorau. Vorau, 1901. (Dr. P. A. Salzer: Allgemeines Litteraturblatt, X, 1901, Sp. 590.)

La petite Sainte-Famille de Raphaël. Madonna piccola d'Isabella Gonzaga. Paris, 1900. (t.: L'Arte, anno IV, 1901, S. 53.)

Lapparent, Paul de. Etude sur les altérations des couleurs dans la peinture artistique. Paris, 1901. (M. N.: La Revue de l'art ancien et moderne, t. X, 1901, S. 70.)

Lasteyrie, Charles de. L'Abbaye de Saint-Martial de Limoges. Paris, 1901. (E. Lefèvre-Pontalis: Bulletin monumental, 1901, S. 397.)

Ledru, Ambroise. La Cathédrale Saint-Julien du Mans. Mamers, 1900. (L.

Régnier: Bulletin monumental, 1901, S. 239.)

Lefèvre-Pontalis, Eug. Histoire de la Cathédrale de Noyon. Paris, 1900. (L. C.: Revue de l'art chrétien, 1901, S. 349.)

Lehfeldt, Paul. Bau- und Kunstdenkmäler Thüringens. 26.—27. Heft. Jena, 1899. (Schnütgen: Zeitschrift für christliche Kunst, XIII, 1900, Sp. 316.)

Lehmann, Alfred. Das Bildniss bei den altdeutschen Meistern bis auf Dürer. Leipzig, 1900. (H.: Zeitschrift für christliche Kunst, XIV, 1901, Sp. 93. — Allgemeine Zeitung, München 1901, Beilage Nr. 89.)

Lehmann, Hans. Die Chorstühle in der ehemaligen Cisterzienserabtei in Wettingen. Zürich, 1900. (Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums, 1900, S. 201.)

Lehner, Ferd. J. Kunstgeschichte des böhmischen Volkes. [In tschechischer Sprache.] Liefg. 1—4. Prag, 1900—1901. (Dr. Vinar: Allgemeines Litteraturblatt, X, 1901, Sp. 339.)

Leiningen-Westerburg, K. E. Graf zu. Deutsche und österreichische Bibliothekzeichen. Stuttgart, 1901. (Deutsche Litteraturzeitung, 1901, Sp. 2191. — Dr. H. W. S.: Zeitschrift für christliche Kunst, XIV, 1901, Sp. 160. — Allgemeine Zeitung, München, 1901, Beilage Nr. 132.)

— German Book-plates. London, 1901. (—z.: Zeitschrift für Bücherfreunde, V, 1, 1901—1902, S. 164.)

Leisching, Julius. Die St. Lucasbruderschaft von Brünn. Brünn, 1900. (Literar. Beilage zu den Mittheilungen des Vereines f. Geschichte der Deutschen in Böhmen, XXXIX, 2, S. 42.)

Leixner, Othmar von. Der Kirchenbau der Hoch- und Spätrenaissance in Venedig. (D. Joseph: Internationale Revue für Kunst etc., III, 1901, Sp. 161.)

Lessing, Julius. Die Gewebesammlung des Königl. Kunstgewerbemuseums zu Berlin. (Schnütgen: Zeitschrift für christliche Kunst, XIII, 1900, Sp. 349.)

— Die Wandteppiche aus dem Leben des Erzvaters Jakob. Berlin, 1900. (Schnütgen: Zeitschrift für christliche Kunst, XIII, 1900, Sp. 283.)

— Vorbilderhefte aus dem Kgl. Kunstgewerbe-Museum in Berlin. Heft 25. Berlin, 1900. (M.: Centralblatt der Bauverwaltung, XXI, 1901, S. 188.)

Levertin, Oscar. Niclas Lafrensen d. y. Stockholm, 1899. (L. Dietrichson: Zeitschrift f. bild. Kunst, N. F., XII, 1900—1901, S. 96.)

Lichtwark, Alfred. Erziehung des Farbensinnes. Berlin, 1901. (Internationale Revue für Kunst, III, 1901, Sp. 12. — G. Gr[onau].: Kunstchronik, N. F., XII, 1901, Sp. 503.)

— Hamburgische Künstler. Hamburg, 1899. (Internationale Revue für Kunst etc., III, 1901, Sp. 72.)

— Uebungen in der Betrachtung von Kunstwerken. (Böck: Zeitschrift f. österr. Gymnasien, LI, 10.)

Liebe, G. Der Soldat in der deutschen Vergangenheit. (Loserth: Zeitschrift f. österr. Gymnasien, LI, 10.)

Lindner, Arthur. Die Basler Galluspforte. Strassburg, 1899. (Arthur Haseloff: Deutsche Litteraturzeitung, 1901, Sp. 2235. — B.: Literar. Centralblatt, 1900, Sp. 1653.)

Lippmann, Friedrich, und C. **Hofstede de Groot.** Zeichnungen von Rembrandt. Liefg. 1. Berlin, 1900. (W. v. Seidlitz: Repertorium für Kunstwissenschaft, XXIII, 1900, S. 488.)

Litchfield, Frederick. Pottery and Porcelain, a Guide to Collectors. London. (The Magazine of Art, 1901, S. 189.)

Locarni, Giuseppe. Brevi cenni storici sull' insigne santuario di Nostra Signora di Crea. Casale, 1900. (Arte e Storia, XX, 1901, S. 121.)

Loth, Arthur. Les Cathédrales de France. Paris. (A. M.: La Chronique des arts, 1901, S. 48.)

Lübke, Wilhelm. Die Kunst des Mittelalters. Neu bearb. von Max Semrau. Stuttgart, 1901. (Literar. Centralblatt, 1901, Sp. 1101. — V. Schultze: Wochenschrift f. classische Philologie, 18. Jahrg., Nr. 13. — Christliches Kunstblatt, hrsg. von J. Merz und M. Zucker, 1901, S. 79. — D.: Zeitschrift für christliche Kunst, XIII, 1900, Sp. 346.)

Lüer, Herm. Die Entwicklung in der Kunst. Strassburg, 1901. (Internationale Revue für Kunst etc., III, 1901, Sp. 128.)

Lützow, Karl von. Die Kunstschätze Italiens. 2. Aufl. von Joseph Dernjac. Gera, 1899. (Joseph Neuwirth: Allgemeines Litteraturblatt, X, 1901, Sp. 243.)

Mackowsky, Hans. Verrocchio. Biele-

feld u. Leipzig, 1901. (Internationale Revue für Kunst etc., III, 1901, Sp. 110. — Monatsberichte über Kunstwissenschaft u. Kunsthandel, hrsg. v. H. Helbing, I, 1901, S. 333.)

Macon, Gustave. Les architectes de Chantilly. 1899. (Louis Serbat: Bulletin monumental, 1901, S. 410.)

Mac Swiney de Mashnaglass, Marquis de. Le Portugal et le Saint-Siège. Paris, 1898. (Eugène Müntz: La Revue de l'art ancien et moderne, t. IX, 1901, S. 251, 331.)

Magherini Graziani, G. L'arte a Città di Castello. Città di Castello, 1898. (D. Michele Faloci Pulignani: La Bibliofilia, diretta da L. S. Olschki, III, 1901, S. 169.)

Magnus-Petersen, J., Beskrivelse og Afbildninger af danske Kalkmalerier i danske Kirker. Kopenhagen, 1895. (A. L.: Literar. Centralblatt, 1901, Sp. 114.)

— De gamle Kalkmalerier i vore Kirker. Kopenhagen, 1900. (A. L.: Literar. Centralblatt, 1901, Sp. 114.)

Mantuani, Joseph. Tuotilo. Strassburg, 1900. (Hans Graeven: Deutsche Litteraturzeitung, 1900, Sp. 3002. — H. S.: Literar. Centralblatt, 1901, Sp. 1398.)

Manzoni, Luigi. Nuptialia. Chi fu il maestro del Pinturicchio. Perugia, 1901. (E. St[einmann].: Kunstchronik, N. F., XII, 1901, Sp. 502.)

Marcuard, F. v. Die Zeichnungen Michelangelo's im Museum Teyler zu Haarlem. München, 1901. (Ernst Steinmann: Allgemeine Zeitung, München 1901, Beilage Nr. 81. — Artur Weese: Deutsche Litteraturzeitung, 1901, Sp. 1655. — E. B.: L'Arte, anno IV, 1901, S. 195. — A. v. Beckerath: Sitzungsbericht der Berliner kunstgeschichtlichen Gesellschaft, V, 1901, S. 21.)

Marguery, E. L'Oeuvre d'art et l'Évolution. Paris, 1899. (La Chronique des arts, 1901, S. 116.)

Marmottan, Paul. Les arts en Toscane sous Napoléon. Paris, 1901. (La Revue de l'art ancien et moderne, t. IX, 1901, S. 374.)

Marquet de Vasselot, Jean-J. Un coffret-reliquaire du trésor de Quedlinburg. [Extr. des Monuments et mémoires publ. p. l'Académie d. Inscr. et Belles-Lettres, fondation E. Piot.] Paris, 1900. (La Chronique des arts, 1900, S. 327.)

Marrai, B. Le Cantorie di Luca della Robbia e di Donatello. Firenze, 1900. (J. Kohte: Centralblatt der Bauverwaltung, XXI, 1901, S. 161.)

Martersteig, Max. Almanach für bildende Kunst u. Kunstgewerbe auf d. J. 1901. Eingeleit. von Cäsar Flaischlen. Berlin, (1901). (Ferdinand Laban: Deutsche Litteraturzeitung, 1901, Sp. 1400.)

Martin, W. Gerrit Dou. Leiden, 1901. (E. W. Moes: Bulletin uitgegeven door den Nederlandschen Oudheidkundigen Bond, II, 1900—1901, S. 247.)

Marucchi, Horace. Élements d'archéologie chrétienne. I.–II. Rome, 1899—1900. (Seymour de Ricci: Revue archéologique, 3e série, t. XXXVIII, 1901, 1, S. 157. — Revue critique, 1900, Nr. 50. — X. B. de M.: Revue de l'art chrétien, 1901, S. 255. — A. Marchi: La Cultura di Ruggero Bonghi, N. S., XX, Nr. 12.)

Matthaei, A. Deutsche Baukunst im Mittelalter. (Steinweg: Zeitschrift f. Gymnasialwesen, LIV, 11.)

— Zur Kenntniss der mittelalterlichen Schnitzaltäre Schleswig-Holsteins. Leipzig, 1898. (B.: Zeitschrift für christliche Kunst, XIII, 1900, Sp. 348. — Gustav Brandt: Kunstchronik, N. F., XII, 1900—1901, Sp. 130.)

Mazelière, Marquis de la. La peinture allemande au XIXe siècle. Paris, 1900. (E. D.: La Revue de l'art ancien et moderne, t. VIII, 1900, S. 424. — v. S.: Monatsberichte über Kunstwissenschaft u. Kunsthandel, hrsg. v. H. Helbing, I, 1901, S. 343.)

Meier, P. J. Die Bau- und Kunstdenkmäler des Herzogthums Braunschweig. 2. Bd. Wolfenbüttel, 1900. (B.: Die Denkmalpflege, 1901, S. 8.)

Meirsschaut, Pol. Les sculptures en plein air à Bruxelles. Bruxelles, 1901. (L. C.: Revue de l'art chrétien, 1901, S. 347.)

Meisner, Heinrich, und Johannes **Luther.** Die Erfindung der Buchdruckerkunst. Bielefeld, 1900. (Rudolf Kautzsch: Literar. Centralblatt, 1901, Sp. 850.)

Meister, Alte, in farbiger Nachbildung. 1. Serie. Leipzig u. Berlin. E. A. Seemann, 1900. (M. Schmid: Zeitschrift f. bild. Kunst, N. F., XII, 1900–1091, S. 46.)

(**Menadier,** Julius.) Schaumünzen des Hauses Hohenzollern. Berlin, 1900.

(Georg Habich: Allgemeine Zeitung, München 1901, Beilage Nr. 114.)

Merson. La peinture française. II. (Revue critique, 35e anné, Nr. 22.)

Meyer, Alfred Gotthold. Oberitalienische Frührenaissance. II. Berlin, 1900. (E. Calzini: Rassegna bibliografica dell' arte italiana, IV, 1901, S. 49. — Dr. Ph. M. Halm: Centralblatt der Bauverwaltung, XXI, 1901, S. 9. — Rassegna d'arte, I, 1901, S. 16. — G. Fogolari: L'Arte, anno IV, 1901, S. 54. — The Studio, Vol. 22, 1901, S. 139.)

Meyer, Bruno. Die bildenden und reproduzirenden Künste im 19. Jahrhundert. 1. Th. Berlin, 1901. (L. Kaemmerer: Deutsche Litteraturzeitung, 1901, Sp. 2102.)

Michaelis, Karl. Rheinische Burgen nach Handzeichnungen Dilichs (1607). Berlin, 1900. (Hasak: Die Denkmalpflege, III, 1901, S. 8. — Deutsche Bauzeitung, XXXV, 1901, S. 236.)

Mielke, Robert. Die Bauernhäuser in der Mark. Berlin, 1899. (Literar. Centralblatt, 1901, Sp. 208.)

— Der Einzelne und seine Kunst. Berlin, 1900. (H—h.: Literar. Centralblatt, 1901, Sp. 254.)

— Der Rothe Adler. Brandenburgischer Kalender für 1902. (S.: Die Denkmalpflege, III, 1901, S. 96.)

Millet, Gabriel. Le monastère de Daphni. Paris, 1899. (J. Strzygowski: Zeitschrift für bildende Kunst, N. F., XII, 1901, S. 270. — J. Chamonard: Revue des études anciennes, II, 1900, S. 391. — Jules Gay: Bulletin critique, 1901, S. 61. — E. Rjedin: Journ. d. Minist. d. Volksaufkl., Bd. 334, 1901, S. 478. — André Michel: Journal des Débats, 1900, 13. Nov. — Josef Strzygowski: Byzantinische Zeitschrift, X, 1901, S. 223.)

Millingen, Alexander van. Byzantine Constantinople. London, 1899. (Josef Strzygowski: Byzantinische Zeitschrift, X, 1901, S. 225. — Gabriel Millet: Revue archéologique, 3e série, t. XXXVIII, 1901, 1, S. 471. — S. Pétridès: Echos d'Orient, IV, 1901, S. 126.)

Montelius, Oscar. Der Orient und Europa. Uebersetzt von J. Mestorf. 1. Heft. Stockholm, 1899. (H. H.: Revue archéologique, 3e série, t. XXXVIII, 1901, 1, S. 466.)

Mortier, P. S Pierre de Rome. Tours, 1900. (X. B. de M.: Revue de l'art chrétien, 1901, S. 256.)

Moschetti, Andrea. Un voto art'stico-religioso della città di Padova. Padova, 1900. (E. Calzini: Rassegna bibliografica dell'arte italiana, III, 1900, S. 246.)

Müller, David Heinrich, und Julius von **Schlosser.** Die Haggadah von Sarajevo. Wien, 1898. (W. A. Neumann: Allgemeines Litteraturblatt, X, 1901, Sp. 49. — Ost und West, Illustr. Monatsschrift f. modern. Judenthum, I, 3.)

Müntz, Eugène. Florence et la Toscane. Nouv. édition. Paris, 1901. (E. D.-G.: Gazette des beaux-arts, 3e période, t. 26, 1901, S. 261. — A. M.: La Revue de l'art ancien et moderne, t. IX, 1901, S. 227.)

— La Tiare pontificale. [Extrait des Mémoires de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres, t. XXXVI.] Paris, 1897. (F. de Mély: Revue de l'art chrétien, 1901, S. 251.)

— Le Musée de portraits de Paul Jove. Paris, 1900. (E. Calzini: Rassegna bibliografica dell'arte italiana, IV, 1901, S. 137. — Revue critique, 35e année, Nr. 24. — C. v. F[abriczy].: Repertorium für Kunstwissenschaft, XXIII, 1900, S. 491. — Pierre Gauthiez: La Chronique des arts, 1901, S. 86. — F. de Mély: Revue de l'art chrétien, 1901, S. 254.)

— Léonard de Vinci. Paris, 1899. (C. Rinaudo: Rivista storica italiana, XVIII, 1901, S. 43.)

Münzenberger, E. F. A., und Stephan **Beissel,** S. J. Zur Kenntnis und Würdigung der mittelalterlichen Altäre Deutschlands. Lief. 14 u. 15. Frankfurt a. M., 1898—1900. (Neumann: Allgemeines Litteraturblatt, X, 1901, Sp. 434.)

Mummenhoff, E. Der Reichsstadt Nürnberg geschichtlicher Entwicklungsgang. (Hampe: Mitthlgn. d. Vereins f. die Geschichte Nürnbergs, 14. Heft.)

Museum, Das. Hrsg. von R. Graul und R. Stettiner. V. Jahrg. Berlin u. Stuttgart. (Christliches Kunstblatt, hrsg. von J. Merz u M. Zucker, 1900, S. 183.)

Museum, Das, zu Lübeck. Festschrift. Lübeck, 1900. (Deutsche Litteraturzeitung, 1900, Sp. 3001.)

Museum Francisceum. Annales. 1898. Brünn, 1899. (Joseph Neuwirth: Allgemeines Litteraturblatt, X, 1901, Sp. 564.)

Muther, Richard. Ein Jahrhundert französischer Malerei. (Conrad: Die Gesellschaft, XVII, 1. Maiheft.)

— Geschichte der Malerei. 1—5. Leipzig, 1899—1900. (Joseph Neuwirth: Allgemeines Litteraturblatt, X, 1901, Sp. 531. — Internationale Revue für Kunst etc., III, 1901, Sp. 50. — Paul Schumann: Der Kunstwart, XIV, 1900—1901, S. 83. — Böck: Zeitschrift f. österr. Gymn., LII, 5. — Wilhelm: Die Wage, IV, 22.)

Muthesius, Hermann. Die neuere kirchliche Baukunst in England. Berlin, 1901. (Schnütgen: Zeitschrift für christliche Kunst, XIV, 1901, Sp. 95.)

— Entwickelung, Bedingungen und Grundzüge des Kirchenbaues der englischen Staatskirche. Berlin, 1901. (D. Joseph: Internationale Revue für Kunst etc., III, 1901, Sp. 86 u. 105.)

Neuwirth, Josef. Das Braunschweiger Skizzenbuch eines mittelalt. Malers. Prag, 1897. (Schnütgen: Zeitschrift für christliche Kunst, XIV, 1901, Sp. 224. — Paul Weber: Kunstchronik, N. F., XII, 1901, Sp. 455.)

— Die Wandgemälde im Kreuzgange des Emausklosters in Prag. Prag, 1898. (Paul Weber: Kunstchronik, N. F., XII, 1901, Sp. 455. — Schnütgen: Zeitschrift für christliche Kunst, XIV, 1901, Sp. 191. — J. H.: Revue de l'art chrétien, 1901, S. 249.)

— Forschungen zur Kunstgeschichte Böhmens. I—II. Prag, 1896—97. (Hermann Ehrenberg: Historische Zeitschrift, N. F., 50. Bd., 1901, S. 513. — Lambel: Zeitschrift f. Culturgeschichte, VIII, 2 u. 3.)

— Prag. Leipzig, 1901. (H. S.: Literar. Centralblatt, 1901, Sp. 1510. — Ziehen: Pädagog. Archiv, XLIII, 4. — Schnütgen: Zeitschrift für christliche Kunst, XIII, 1900, Sp. 382. — D. Joseph: Internationale Revue für Kunst, III, 1901, Sp. 14. — Strobl: Zeitschrift f. Realschulwesen, XXVI, 7. — Dr. A. Horcicka: Literar. Beilage zu d. Mittheilungen d. Vereines f. Geschichte d. Deutschen in Böhmen, XXXIX, 3, S. 60.)

Nolhac, Pierre de. Histoire du Château de Versailles. Paris. (The Magazine of Art, 1901, S. 47.)

Nyári, Al. Le couvent des ermites de St. Paul à Czenstochowa et ses monuments d'art hongrois. Budapest, 1901. (Dr. Éber László: Archaeologiai Értesitö, XXI, Budapest 1901, S. 251.)

Nyrop, C. Danske Haandvaerkerlavs Segl. Kopenhagen, 1897. (A. Lorenzen: Allgemeines Litteraturblatt, X, 1901, Sp. 362.)

Oberziner, Lodovico. Il Ritratto di Cristoforo Madruzzo di Tiziano. Trento, 1900. (Rassegna d'arte, I, 1901, S. 80. — A. V.: L'Arte, anno III, 1900, S. 400.)

Odobesco, A. Le Trésor de Petrossa. Paris, 1900. (A. Venturi: L'Arte, anno IV, 1901, S. 55. — La Revue de l'art ancien et moderne, t. VIII, 1900, S. 423. — Salomon Reinach: Revue archéologique, 3e série, t. XXXVIII, 1901, 1, S. 463. — E. von Stern: Literar. Centralblatt, 1901, Sp. 1235.)

Oeser, Max. Geschichte der Kupferstecherkunst zu Mannheim. Leipzig, 1900. (J[aro]. S[pringer].: Literar. Centralblatt, 1901, Sp. 462. — A. T.: Mittheilungen zu den Graphischen Künsten, 1901, Nr. 4, S. 49. — Deutsche Litteraturzeitung, 1901, Sp. 1085.)

Pastor, Ludwig. August Reichensperger. Freiburg, 1899. (v. Gruner: Mittheilungen aus der historischen Litteratur, XXIX, 1901, S. 94. — Bellesheim: Der Katholik, XXII, 5.)

Paulus, Eduard. Drei Künstlerleben. Stuttgart, 1900. (Christliches Kunstblatt, hrsg. von J. Merz und M. Zucker, 1900, S. 174.)

— und E. **Gradmann.** Die Kunst- und Altertums-Denkmale im Königreich Württemberg. 23. bis 26. Liefg. Stuttgart, 1900. (Prof. Pohlig: Kunstchronik, N. F., XII, 1900—1901, Sp. 216. — Hd.: Die Denkmalpflege, III, 1901, S. 17. — Christliches Kunstblatt, hrsg. von J. Merz u. M. Zucker, 1900, S. 183.)

Pazaurek, Gustav E. Franz Anton Reichsgraf von Sporck und seine Schöpfung Kukus. Leipzig, 1901. (Joseph Neuwirth: Repertorium für Kunstwissenschaft, XXIV, 1901, S. 244.)

Peltzer, Alfred. Deutsche Mystik und deutsche Kunst. Strassburg, 1899. (Ludwig Kaemmerer: Kunstchronik, N. F., XII, 1901, Sp. 388.)

Perini, Quintilio. La Repubblica di

San Marino, sue monete. 2a ed. Rovereto, 1900. (P. Bondeaux: Revue numismatique, 1901, S. 415.)

Petrocchi, Luigi. Massa Maritima. Firenze, 1900. (C. v. F[abriczy].: Repertorium für Kunstwissenschaft, XXIV, 1901, S. 163. — E. Calzini: Rassegna bibliografica dell' arte italiana, III, 1900, S. 221. — S. R.: Revue archéologique, 3e série, t. XXXVIII, 1901, 1, S. 461. — Marcel Reymond: La Chronique des arts, 1900, S. 326. — G. Fogolari: L'Arte, anno IV, 1901, S. 119.)

Petrucci, Raphaël. La Renaissance italienne. Versailles, 1900. (Internationale Revue für Kunst etc., III, 1901, Sp. 51.)

Pfeiffer, Ludwig. Handbuch der angewandten Anatomie. Leipzig, 1899. (Rudolf Böck: Kunstchronik, N. F., XII, 1900—1901, Sp. 56.)

Philippi, Adolph. Die Kunst der Renaissance in Italien. Bd. 1—2. — Die Kunst des 15. u. 16. Jahrh. in Deutschland und in den Niederlanden. Bd. 1. — Die Kunst der Nachblüte in Italien und Spanien. Bd. 1. Leipzig u. Berlin, 1897—1900. (M. J. F[riedländer].: Zeitschrift f. bild. Kunst, N. F., XII, 1900—1901, S. 48. — Böck: Zeitschrift f. österr. Gymnasien, LI, 11.)

— Die Blüte der Malerei in Holland. Leipzig u. Berlin, 1901. (Internationale Revue für Kunst etc., 1901, Sp. 110. — Nord und Süd, 1901, September.)

Piccirilli, P. L'Abbazia di s. Spirito di Sulmona. Lanciano, 1901. (A. M.: Arte e Storia, anno XX, 1901, S. 93.)

Platen, Paul. Zur Frage nach dem Ursprung der Rolandssäulen. [Osterprogramm 1899 des Vitzthumschen Gymnasiums in Dresden.] (G. H.: Neue Mittheilungen aus d. Gebiet histor.-antiquar. Forschungen, XX, 1900, S. 542.)

Plomer, Henry R. A short History of English Printing 1476—1898. London. (O. v. Schleinitz: Centralblatt für Bibliothekswesen, XVIII, 1901, S. 317.)

Plunkett, Count. Sandro Botticelli. London. (The Studio, Vol. 21, 1901, S. 143.)

Poggi, V. Catalogo descrittivo della Pinacoteca civica di Savona. Savona, 1901. (A. M.: Arte e Storia, anno XX, 1901, S. 94.)

Porée. La statuaire en Normandie. Caen, 1900. (L. C.: Revue de l'art chrétien, 1901, S. 161.)

Posse, Otto. Handschriften - Konservierung. Dresden, 1899. (Eduard Heydenreich: Mitteilungen aus der historischen Litteratur, XXIX, 1901, S. 43.)

Poynter, Sir Edward. The National Gallery. London, 1899—1900. (V.: L'Arte, anno IV, 1901, S. 187. — The Athenaeum, 1901, January to June, S. 151. — O. v. Schleinitz: Zeitschrift für Bücherfreunde, V, 1, 1901—1902, S. 241.)

Priuli Bon, Contessa. Sodoma. London, 1900. (E. Brunelli: L'Arte, IV, 1901, S. 277.)

Provasi, Pacifico. Jacopo Fusti Castriotti architetto militare di Urbino. Urbino, 1901. (E. C[alzini].: Rassegna bibliografica dell' arte italiana, IV, 1901, S. 140.)

Pückler-Limpurg, Siegfried Graf. Martin Schaffner. Strassburg, 1899. (Max J. Friedländer: Deutsche Litteraturzeitung, 1900, Sp. 3256.)

(Rak, Th.) Die Wallfahrtskirche auf dem Sonntagberge. 1901. (K.: Allgemeines Litteraturblatt, X, 1901. Sp. 309.)

Rea, Hope. Donatello. London, 1900. (A. V.: L'Arte, anno IV, 1901, S. 193.)

Redlich, Paul. Kardinal Albrecht von Brandenburg und das Neue Stift zu Halle. Mainz, 1900. (Hans Schulz: Deutsche Litteraturzeitung, 1901, Sp. 2164. — Schnütgen: Zeitschrift für christliche Kunst, XIII, 1900, Sp. 351. — Hugo Koch: Allgemeines Litteraturblatt, X, 1901, Sp. 417.)

Rée, Paul Johannes. Nürnberg. Leipzig und Berlin, 1900. (Z.: Kunstchronik, N. F., XII, 1901, Sp. 390. — Stegmann: Mittheilungen d. Vereins f. die Geschichte Nürnbergs, 14. Heft.)

Reicke, Emil. Der Gelehrte in der deutschen Vergangenheit. Leipzig, 1900. (Harry Maync: Literar. Centralblatt, 1901, Sp. 1152. — Strobl: Zeitschrift für Realschulwesen, XXVI, 8.)

Reimers, J. Handbuch der Kunstpflege. Hannover, 1899. (Frhr. v. Helfert: Allgemeines Litteraturblatt, X, 1901, Sp. 308. — Kunstchronik, N. F., XII, 1900—1901, Sp. 54. — Joseph Neuwirth: Historische Zeitschrift, N. F., 50. Bd., 1901, S. 527.)

Renart, E. Répertoire général des collec-

tionneurs de la France. Paris. (La Chronique des arts, 1901, S. 126. — La Revue de l'art ancien et moderne, t. X, 1901, S. 215.)

Reymond, Marcel. La sculpture florentine. Florence, 1899. (Corrado Ricci: Illustrazione Italiana, 1900, 18 maggio.)

Riat, Georges. Les Villes d'art célèbres: Paris. Paris. (Paul Vitry: La Chronique des arts, 1900, S. 319.)

Ricci, Corrado. Guida de Ravenna. Bologna, 1900. (Internationale Revue für Kunst etc., III, 1901, Sp. 14.)

Richter, Jean Paul. Quellen der byzantinischen Kunstgeschichte. Wien, 1897. (Neumann: Allgemeines Litteraturblatt, X, 1901, Sp. 79.)

Richter, Louise M. Siena. Leipzig u. Berlin, 1901. (Schnütgen: Zeitschrift für christliche Kunst, XIV, 1901, Sp. 91. — Internationale Revue für Kunst etc., III, 1901, Sp. 109. — Gustavo Frizzoni: Arte e Storia, anno XX, 1901, S. 80.)

Richter, Otto. Geschichte der Stadt Dresden. 1. Th. Dresden, 1900. (Hans Beschorner: Deutsche Litteraturzeitg., 1901, Sp. 2018. — Literar. Centralblatt, 1901, Sp. 8.)

Riegel, Hermann. Beiträge zur Kunstgeschichte Italiens. Dresden, 1898. (Georg Gronau: Kunstchronik, N. F., XII, 1900—1901, Sp. 37.)

Rizzoli, Luigi. Artisti alla zecca dei principi di Carrara. Cogliati, 1900. (L'Arte, anno III, 1900, S. 401.)

Roberts, W. Memorials of Christie's. Vol. 1—2. London, 1897. (Paul Leroi: L'Art, t. LIX, S. 882.)

Rohault de Fleury, Ch. et G. Les Saints de la Messe. T. VIII. Paris, 1900. (X. B. de M.: Revue de l'art chrétien, 1901, S. 159.)

Rooses, Max. Fünfzig Meisterwerke von Anton van Dyck. Uebersetzt von E. F. Kossmann. Leipzig, 1900. (Th.: Zeitschrift für bildende Kunst, N. F., XII, 1901, S. 271. — The Studio, Vol. 22, 1901, S. 211. — A. A. B.: L'Arte, anno IV, 1901, S. 52.)

Rosenthal, Jacques. Incunabula typographica. München, (1900). (Deutsche Litteraturzeitung, 1901, Sp. 654. — K. H.: Literar. Centralblatt, 1900, Sp. 1786.)

Rosenthal, Léon. La peinture romantique. Paris, 1900. (La Revue de l'art ancien et moderne, t. X, 1901, S. 216.)

Rosetti, Emilio. Forlimpopoli e dintorni. 2a edizione. Milano, 1900. (E. C[alzini].: Rassegna bibliografica dell'arte italiana, IV, 1901, S. 48.)

Roth, Ch. Plastisch-Anatomischer Atlas. 3. Aufl. Stuttgart. (E. L.: Allgemeines Litteraturblatt, X, 1901, Sp. 245.)

Rothenstein, Will. Goya. (The Athenaeum, 1901, January to June, S. 181.)

Rouaix, Paul. Histoire des beaux-arts. Paris, 1901. (La Revue de l'art ancien et moderne, t. X, 1901, S. 72. — Revue critique, 35e année, Nr. 22.)

Roulin, Eugène. L'ancien trésor de l'abbaye de Silos. Paris, 1901. (La Revue de l'art ancien et moderne, t. IX, 1901, S. 146. — J. H. Helbig: Revue de l'art chrétien, 1901, S. 150. — G. Perrot: Revue archéologique, 3e série, t. XXXVIII, 1901, 1, S. 457. — F. de Mély: Bulletin monumental, 1901, S. 405.)

Rouveyre, Edouard. Connaissances nécessaires à un bibliophile. 5. édition. Paris, 1900. (Allgemeine Zeitung, München 1901, Beilage Nr. 161. — Schott: Literar. Echo, III, 22.)

Rusconi, A. J., e A. **Valeri.** La vita di Benvenuto Cellini. Roma, 1901. (P. D'A.: L'Arte, IV, 1901, S. 279.)

Ruskin, John. Ausgewählte Werke in vollständiger Uebersetzung. Bd. 1—2. Leipzig, E. Diederichs, 1900. (Artur Weese: Deutsche Litteraturzeitung, 1901, Sp. 950. — H. Muthesius: Centralblatt der Bauverwaltung, XXI, 1901, S. 219.)

— Der Dogenpalast. Uebersetzt von J. Feis. Strassburg, (1900). (H[einrich]. W[ölfflin].: Literar. Centralblatt, 1901, Sp. 1430. — Deutsche Litteraturzeitung, 1900, Sp. 3004.)

— Die Steine von Venedig. Uebersetzt von Jakob Feis. Strassburg. (H[einrich]. W[ölfflin] : Literar. Centralblatt, 1900, Sp. 1820.)

— Vorlesungen über Kunst. Uebersetzt von J. Feis. Strassburg, (1901). (Deutsche Litteraturzeitung, 1901, Sp. 1208.)

Sant' Ambrogio, Diego. Marmi e lapidi di Milano nella villa Antona-Traversi di Desio. Milano, 1900. (Arnaldo Cervesato: L'Arte, anno IV, 1901, S. 53.)

Sanzio, Raphael. Die Kunst Maler zu werden. Wien, (1900). (E. L.: Allgemeines Litteraturblatt, X, 1901, Sp. 179.)

Savini, Francesco. Il Duomo di Teramo. Roma, 1900. (Giovanni Guerrieri:

Rivista storica italiana, XVIII, 1901, S. 7.)

Scano, Dionigi. Per Cagliari Pisana. Cagliari-Sassari, 1901. (Arte e Storia, XX, 1901, S. 121.)

Schaeffer, Emil. Die Frau in der venezianischen Malerei. München, 1899. (M.-P.: Literar. Centralblatt, 1901, Sp. 541.)

Scherer, Christian. Studien zur Elfenbeinplastik der Barockzeit. Strassburg, 1897. (Erich Haenel: Kunstchronik, N. F., XII, 1900–1901, Sp. 375.)

Schill, E. Anleitung zur Erhaltung von Handschriften. Dresden, 1899. (Eduard Heydenreich: Mitteilungen aus der historischen Litteratur, XXIX, 1901, S. 43.)

Schlie. Die Kunst- und Geschichtsdenkmäler des Grossherzogth. Mecklenburg-Schwerin. IV. (Schnütgen: Zeitschrift f. christliche Kunst, XIV, 1901, Sp. 255.)

Schlumberger, Gustave. L'épopée byzantine. II. Paris, 1900. (F. Hirsch: Mitteilungen aus der historischen Litteratur, XXIX, 1901, S. 52. — E. Babelon: Revue numismatique, 1901, S. 407. — Arte italiana decorativa e industriale, IX, 1900, S. 81. — J. S[trzygowski].: Byzantinische Zeitschrift, X, 1901, S. 700. — Jules Girard: Journal des Savants, 1901, Janvier, S. 40. — F. Hirsch: Mitteilungen aus der histor. Lit., XXIX, 1901, S. 52. — Stephan Beissel S. J.: Stimmen aus Maria-Laach, 1901, S. 92. — Léon Clugnet: Revue de l'Orient chrétien, V, 1900, S. 502. — J. Laurent: Revue des études grecques, XIV, 1901, S. 107. — L. Petit: Échos d'Orient, IV, 1900, S. 122. — Hans Graeven: Neue Jahrb. f. d. klass. Altertum, V, 1900, S. 692. — A. Héron de Villefosse: Bulletin monumental, 1901, S. 111.)

— Un coffret byzantin d'ivoire du musée Kircher à Rome. [Sep.-Abdr. aus: Monuments et mémoires p. p. l'Acad. des Inscr. et Belles Lettres, VI.] (J. S[trzygowski].: Byzantinische Zeitschrift, X, 1901, S. 728.)

Schmarsow, A. Reformvorschläge zur Geschichte der deutschen Renaissance. [Berichte üb. d. Vrhdlgn. d. K. Sächs. Akad. d. Wiss. Philol.-hist. Kl. 1899.] (Deutsche Litteraturzeitung, 1901, Sp. 2487.)

Schmerber, Hugo. Beiträge zur Geschichte der Dintzenhofer. Prag, 1900 (J. Diener: Literar. Beilage zu den Mittheilungen des Vereines f. Geschichte der Deutschen in Böhmen, XXXIX, 3, S. 57. — Histor.-polit. Blätter, CXXVII, 6. — Allgemeine Zeitung, München 1901, Beilage Nr. 95. — H. S.: Literar. Centralblatt, 1901, Sp. 1499.)

Schmid, Max. Ein Aachener Patricierhaus. Stuttgart, 1900. (H. Herdtle: Kunst und Kunsthandwerk, III, 1900, S. 512. — K.: Kunstchronik, N. F., XII, 1900–1901, Sp. 120. — H. Muthesius: Die Denkmalpflege, II, 1900, S. 128.)

Schneeli, Gustav, und Paul **Heitz.** Initialen von Hans Holbein. Strassburg, 1900. (Heinr. Alfred Schmid: Repertorium für Kunstwissenschaft, XXIII, 1900, S. 479. — Kautzsch: Literar. Centralblatt, 1901, Sp. 541. — v. Drach: Centralblatt für Bibliothekswesen, XVIII, 1901, S 69. — H. W. Singer: Kunstchronik, N. F., XII, 1900–1901, Sp. 215.)

Schneider, Friedrich. Die Schatzverzeichnisse dreier Mainzer Klöster. Mainz, 1901. (Der Kirchen-Schmuck [Seckau], XXXII, 1901, S. 97. — Schnütgen: Zeitschrift für christliche Kunst, XIV, 1901, Sp. 126. — P. P.: Literar. Centralblatt, 1901, Sp. 822.)

Schönherr, David v. Gesammelte Schriften. I. Innsbruck, 1900. (Joseph Neuwirth: Mittheilungen des Instituts f. Oesterreichische Geschichtsforschung, XXII, 1. Heft, S. 149.)

Schreiber, W. L., und Paul **Heitz.** Pestblätter des XV. Jahrhunderts. Strassburg, 1901. (Alwin Schultz: Deutsche Litteraturzeitung, 1901, Sp. 1585. — Kölnische Volkszeitung, 1901, Litterarische Beilage Nr. 14.)

Schubert, Anton. Die Wiegendrucke der K. K. Studienbibliothek zu Olmütz. Olmütz, 1901. (Ernst Voullième: Centralblatt für Bibliothekswesen, XVIII, 1901, S. 219.)

Schubring, Paul. Schloss und Burgbauten der Hohenstaufen in Apulien. Berlin u. Stuttgart. (Internationale Revue für Kunst etc., III, 1901, Sp. 109.)

Schütz, Alexander. Italienische Architektur-Skizzen (Innenräume). Berlin, 1901. (M.: Centralblatt der Bauverwaltung, XXI, 1901, S. 184. — B.: Zeitschrift für christliche Kunst, XIII, 1900, Sp. 313.)

Schuler, Bernhard. Dantes Göttliche

Komödie in Wort und Bild. München, 1900. (Berthold Wiese: Deutsche Litteraturzeitung, 1901, Sp. 1309.)

Schultz, R. W., and S. H. **Barnsley.** The monastery of Saint Luke of Stiris, in Phocis. London, 1901. (J. S[trzygowski].: Byzantinische Zeitschrift, X, 1901, S. 721. — The Athenaeum, 1901, January to June, S. 828.)

Schultze-Naumburg, Paul. Die Technik der Malerei. Leipzig. (F. W.: Die Kunst für Alle, XVI, 1900—1901, S. 224.)

Schweitzer, Hermann. Die mittelalterlichen Grabdenkmäler in den Neckargegenden. Strassburg, 1899. (A. Goldschmidt: Deutsche Litteraturzeitung, 1900, Sp. 2676.)

Schwenke, Paul. Untersuchungen zur Geschichte des ersten Buchdrucks. Berlin, 1900. (Rudolf Kautzsch: Literar. Centralblatt. 1901. Sp. 850. — Freys: Histor. Jahrb., XXII, 2 u. 3. — Milchsack: Centralblatt für Bibliothekswesen, XVIII, 1001, S. 172.)

Seeck, Otto. Die charakteristischen Unterschiede der Brüder van Eyck. Berlin, 1899. (Ludwig Kaemmerer: Kunstchronik, N. F., XII, 1900—1901, Sp. 65. — Max J. Friedländer: Sitzungsbericht der Berliner Kunstgeschichtlichen Gesellschaft, I, 1901, S. 3.)

Seemann, Artur. Der Hunger nach Kunst. Leipzig, 1901. (L. Geiger: Literar. Centralblatt, 1901, Sp. 1071. — Internationale Revue für Kunst etc., III, 1901, Sp. 128.)

Seemann, E. A. Alte Meister in farbigen Nachbildungen. 1. Jahrg. Leipzig u. Berlin. (Christliches Kunstblatt, hrsg. von J. Merz und M. Zucker, 1900, S. 180.)

Seesselberg, Friedrich. Das Prämonstratenser-Kloster Delapais. Berlin, 1901. (J. S[trzygowski].: Byzantinische Zeitschrift, X, 1901, S. 706.)

Seidel, Paul. Die Kunstsammlung Friedrichs d. Gr. auf der Pariser Weltausstellung 1900. Beschreibendes Verzeichniss. Berlin u. Leipzig, 1900. (Hans Mackowsky: Deutsche Litteraturzeitung, 1901, Sp. 443. — L. de Fourcaud: La Revue de l'art ancien et moderne, t. VIII, 1900, S. 422. — A. T.: Mittheilungen zu den Graphischen Künsten, 1901, S. 24. — Revue critique, 35e année, Nr. 29. — H[einrich]. W[ölfflin].: Literar. Centralblatt, 1901, Sp. 208.)

— Hohenzollern-Jahrbuch. (Heydenreich: Zeitschrift f. Gymnasialwesen, LIV 11. — M. J.: Historische Zeitschrift, N. F., 50. Bd., 1901, S. 551; LV, 2 und 3. — Karl Trost: Norddeutsche Allgemeine Zeitung, 1901, Beilage Nr. 12. — J. H.: Zeitschrift für Bücherfreunde, V, 1901—1902, S. 159. — Monatsberichte über Kunstwissenschaft u. Kunsthandel, hrsg. v. H. Helbing, I, 1901, S. 308.)

Seidlitz, W. von. Geschichte des japanischen Farbenholzschnittes. Dresden, 1897. (Deutsche Litteraturzeitung, 1901, Sp. 632. — Allgemeine Zeitung, München 1901, Beilage Nr. 191 u. 192. — E. Hildebrand: Allgemeines Litteraturblatt, X, 1901, Sp. 81.)

— Kunst auf der Pariser Weltausstellung. Leipzig, 1901. (St. Galler Blätter, 1901, Nr. 27. — Die Kunst für Alle, XVI, 1901, Nr. 22. — Literar. Centralblatt, 1901, Sp. 1693.)

Servaas van Rooyen, A. J. Catalogue des tableaux du Musée Municipal de La Haye. 2e éd. La Haye, 1890. (Paul Leroi: L'Art, 1901, S. 143.)

Simonis, Julien. L'art du médailleur en Belgique. Bruxelles, 1900. (Dr. Carl Domanig: Numismatische Zeitschrift, XXXII, 1900, Wien 1901, S. 279.)

Simson, Paul. Der Artushof in Danzig. Danzig, 1900. (M. Perlbach: Deutsche Litteraturzeitung, 1901, Sp. 1143.)

Singer, Hans Wolfgang. Allgemeines Künstler-Lexikon. VIII. Halbband. Frankfurt a. M., 1901. (A. V.: L'Arte, anno IV, 1901, S. 47. — A.: Zeitschrift für christliche Kunst, XIII, 1900, Sp. 383.)

— Jakob Christoffel Le Blon. Wien, 1901. (E. W. Moes: Bulletin uitgegeven door den Nederlandschen Oudheidkundigen Bond, II, 1900—1901, S. 194.)

Sizeranne, De la. Ruskin et la Religion de la Beauté. 2. ed. Paris. (A. M.: Arte italiana decorativa e industriale, 1901, S. 19.)

Small, J. W. Scottish Market Crosses. Stirling, Mackay. (The Athenaeum, 1901, January to June, S. 57.)

Sörensen, Johann, S. J. Malerei, Bildnerei und schmückende Kunst. Freiburg, 1901. (Schnütgen: Zeitschrift für christliche Kunst, XIV, 1901, Sp. 159. — Der Kirchen-Schmuck [Seckau], XXXII, 1901, S. 111.)

Soil, Eugène. Rome et Byzance. Tournai, 1901. (E. Lefèvre-Pontalis: Bulletin monumental, 1901, S. 259.)

Sokolowski, M. Studien und Skizzen zur Geschichte der Kunst und Kultur. [In polnischer Sprache.] Krakau, 1899. (R. F. Kaindl: Allgemeines Litteraturblatt, X, 1901, Sp. 371.)

Solmi, Edmondo. Leonardo. Firenze, 1900. (G. Fogolari: L'Arte, anno IV, 1901, S. 52.)

Spemann's Goldenes Buch der Kunst. Berlin u. Stuttgart, 1901. (Die Kunst für Alle, XVI, 1900—1901, S. 176.)

Spielmann, M. H. The Wallace Collection in Hertford House. London, 1900. (H. F.: La Chronique des arts, 1900, S. 351.)

Sponsel, Jean Louis. Kabinettstücke der Meissner Porzellan-Manufaktur von J. J. Kändler. Leipzig, 1900. (F. E. Köhler-Haussen: Kunstgewerbeblatt, N. F., XII, 1900—1901, S. 156. — H. S.: Literar. Centralblatt, 1901, Sp. 1156. — Christian Scherer: Neues Archiv f. Sächsische Geschichte und Altertumskunde, XXII, 1901, S. 207. — Edmund Wilhelm Braun-Troppau: Kunst und Kunsthandwerk, IV, 1901, S. 257.)

Springer, Anton. Handbuch der Kunstgeschichte. 1. Das Alterthum. 4. Aufl., neubearbeitet von A. Michaelis. Leipzig, 1901. (S.: Zeitschrift für christliche Kunst, XIV, 1901, Sp. 31. — Böck: Zeitschrift für österr. Gymnasien, LII, 6.)

Springer, Jaro. Das radierte Werk des Adriaen van Ostade. Berlin. (Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums, 1900, S. 197.)

Staffetti, L. Un affresco di B. Pinturicchio nel duomo di Massa. Spezia, 1900. (t.: L'Arte, anno IV, 1901, S. 53.)

Steinmann, Ernst. Rom in der Renaissance. Leipzig, 1899. (H.: Zeitschrift für christliche Kunst, XIII, 1900, Sp. 314.)

Stevenson, R. A. M. Velazquez. 2nd ed. London, 1899. (The Edinburgh Review, No. 395, January 1901, S. 132.)

Stratz, C. H. Die Schönheit des weiblichen Körpers. Stuttgart, 1901. (v. Larisch: Allgemeines Litteraturblatt, X, 1901, Sp. 563. — Joseph Kirchner: Allgemeine Zeitung, München 1901, Beilage Nr. 211.)

Strzygowski, Josef. Orient oder Rom. Leipzig, 1901. (V. S.: Literar. Centralblatt, 1901, Sp. 1154. — Stegensek: Römische Quartalschrift, XV, 1 u. 2. — Adolph Goldschmidt: Repertorium für Kunstwissenschaft, XXIV, 1901, S. 145. — Stegensek: Römische Quartalschrift, XV, 1901, S. 77. — Carl Maria Kaufmann: Oriens Christianus. Römische Halbjahrhefte für die Kunde des christlichen Orients, 1. Jahrg., 1. Heft, 1901, S. 182. — O. Wulff: Sitzungsbericht VII, 1901, der Berliner Kunstgeschichtlichen Gesellschaft. — W. E. Crum: The classical journal, May 1901.)

— Der Bilderkreis des griechischen Physiologus. Leipzig, 1899. (A. Ehrhard: Allgemeines Litteraturblatt, X, 1901, Sp. 402. — Gabriel Millet: Bulletin critique, 2 série, t. VI, 1900, S. 325. — M. D.: Revue critique, 1900, S. 224. — J. J. Tikkanen: Kunstchronik, N. F., XII, 1900—1901, Sp. 327. — Alfonso Bartoli: Nuovo Bullettino di Archeologia cristiana, VII, 1901, S. 182. — Max Friedrich Mann: Deutsche Litteraturzeitung, 1900, Sp. 187.)

Stuhlfauth, Georg. Die Engel in der altchristlichen Kunst. Freiburg i. B., 1897. (D. A[jnalow]: Vizantijskij Vremennik, VII, 1900, S. 717.)

Sturge Moore, T. Altdorfer. London, 1899. (D. S. M.: The Saturday Review, vol. 91, 1901, S. 266.)

Suida, Wilhelm. Die Genredarstellungen Albrecht Dürers. Strassburg, 1900. (Paul Weber: Deutsche Litteraturzeitung, 1901, Sp. 247. — Ludwig Kaemmerer: Kunstchronik, N. F., XII, 1901, Sp. 408.)

Supino, I. B. L'arte di Benvenuto Cellini. Firenze, 1901. (Gerspach: Revue de l'art chrétien, 1901, S. 434. — P. D'A.: L'Arte, IV, 1901, S. 278. — Giorgio Bernardini: Rassegna d'arte, I, 1901, S. 64.)

— Botticelli. Traduction de M. de Crozals. Florence. (M. R.: La Chronique des arts, 1900, S. 382.)

Swarzenski, Georg. Die Regensburger Buchmalerei. Leipzig, 1901. (Steph. Beissel: Zeitschrift für christliche Kunst, XIV, 1901, Sp. 158. — Beissel: Stimmen aus Maria-Laach, 1901, Nr. 8.)

Thiérot, E. Prague et ses monuments. Prag, 1900. (Joseph Neuwirth: Literar. Beilage zu den Mittheilungen des

Vereines f. Geschichte der Deutschen in Böhmen, XXXIX, 2, S. 39.)

Thiollier, Noël et Felix. L'architecture religieuse à l'époque romane dans l'ancien diocèse du Puy. Le Puy, 1901. (L. D.: La Revue de l'art ancien et moderne, t. X. 1901, S. 70.)

Thode, Henry. Der Ring des Frangipani. Translated by J. F. C. L. London. (The Magazine of Art, 1901, S. 191.)

— Kunst, Religion und Kultur. Heidelberg, 1901. (Internationale Revue für Kunst etc., III, 1901, Sp. 128.)

— Tintoretto. Bielefeld u. Leipzig, 1901. (Internationale Revue für Kunst etc., III, 1901, Sp. 71. — Dr. Alfred Peltzer: Allgemeine Zeitung, München 1901, Beilage Nr. 99.)

Tikkanen, J. J. Die Psalterillustration im Mittelalter. I, 3. (J. S[trzygowski].: Byzantinische Zeitschrift, X, 1901, S. 716. — A. K.: Vizantijskij Vremennik, VII, 1900, S. 460. — Stegensek: Römische Quartalschrift, XV, 1901, S. 79.)

— Finnische Textilornamentik. (Finnländische Rundschau, hrsg. v. E. Brausewetter, 1901, Nr. 3.)

Tönnies, Eduard. Leben und Werke des Tilmann Riemenschneider. Strassburg, 1900. (H. S.: Literar. Centralblatt, 1900, Sp. 1706. — L[udwig]. K[aemmerer].: Kunstchronik, N. F., XII, 1901, Sp. 501.)

Torres, Giuseppe. Cenni stórici e documenti sul monastero cistercense di Follina. Mestre, 1900. (P. d'A.: L'Arte, anno IV, 1901, S. 120.)

Trawinski et Galbrun. Guide populaire du musée du Louvre. Paris, 1900. (La Chronique des arts, 1900, S. 399.)

Trog, Hans. Jakob Burckhardt. Basel, 1898. (Richard Mayr: Deutsche Litteraturzeitung, 1900, Sp. 2665.)

Valencia de Don Juan, Conde Viudo de. Catálogo histórico-descriptivo de la Real Armería de Madrid. Madrid, 1898. (Adolfo Carrasco: Boletín de la Real Academia de la Historia, t. XXXVIII, cuaderno VI. Madrid, Junio 1901.)

Vasconcellos, Joachim de. Francisco de Hollanda. Wien, 1899. (Ernst Steinmann: Allgemeine Zeitung, München 1901, Beilage Nr. 81.)

Velics, Ladislaus, S. J. Das Cabinet für kirchliche Kunst im Collegium S. J. zu Kalksburg. Wien, 1900. (Schnütgen: Zeitschrift für christliche Kunst, XIII, 1900, Sp. 319.)

Venturi, Adolf. Die Madonna. Bearbeitet von Theodor Schreiber. Leipzig. (S.: Zeitschrift für christliche Kunst, XIII, 1900, Sp. 316. — Z.: Christliches Kunstblatt, hrsg. von J. Merz und M. Zucker, 1901, S. 24.)

— La Galleria Crespi in Milano. Milano, 1900. (W. v. Seidlitz: Repertorium für Kunstwissenschaft, XXIII, 1900, S. 467.)

— Storia dell'arte italiana. I. Milano, 1901. (Romolo Artioli: Arte e Storia, anno XX, 1901, S. 102. — Prof. Dr. Alfred G. Meyer: Centralblatt der Bauverwaltung, XXI, 1901, S. 408. — Rassegna d'arte, I, 1901, S. 16. — Alfredo Melani: Napoli nobilissima, X, 1901, S. 45 u. 61. — Arduino Colasanti: Rivista d'Italia, anno IV, fasc. 3, marzo 1901, S. 554. — B.: Zeitschrift für christliche Kunst, XIV, 1901, Sp. 90. — W. v. Seidlitz: Deutsche Litteraturzeitung, 1901, Sp. 1717. — E. Calzini: Rassegna bibliografica dell' arte italiana, V, 1901, S. 44.)

Ville de Mirmont, H. de la. Histoire du Musée de Bordeaux. T. 1. Bordeaux, 1899. (Paul Leroi: L'Art, t. LIX, S. 1039.)

Vitry, Paul, et Gaston **Brière.** Le Buste de Jean-Florent de Vallières, par J.-B. Lemoyne, au musée de Tours. Tours. (A. M.: La Chronique des arts, 1900, S. 391.)

Vöge, Wilhelm. K. Museen zu Berlin. Beschreibung der Bildwerke der christlichen Epochen. 2. Auflage. Die Elfenbeinbildwerke. Berlin, 1900. (Schnütgen: Zeitschrift für christliche Kunst, XIII, 1900, Sp. 320. — La Chronique des arts, 1900, S. 351.)

Vogel, Julius. Anton Graff. Leipzig, 1898. (Deutsche Litteraturzeitung, 1900, Sp. 2747.)

Volbehr, Theodor. Das Verlangen nach einer neuen deutschen Kunst. Leipzig, 1901. (mp.: Literar. Centralblatt, 1901, Sp. 1663. — Rée: Zeitschrift für bildende Kunst, N. F., XII, 1901, S. 269. — Internationale Revue für Kunst etc., III, 1901, Sp. 71.)

Voll, Karl. Die Werke des Jan van Eyck. Strassburg, 1900. (H[einrich]. W[ölfflin].: Literar. Centralblatt, 1900, Sp. 1708. — Neuwirth: Allgemeines

Litteraturblatt, X, 1901, Sp. 371. — Ludwig Kaemmerer: Kunstchronik, N. F., XII, 1900—1901, Sp. 68. — Max J. Friedländer: Deutsche Litteraturzeitung, 1900, Sp. 2807. — Gustav Glück: Mittheilungen zu den graphischen Künsten, 1901, S. 23. — [Max J.] Friedländer: Repertorium f. Kunstwissenschaft, XXIII, 1900, S. 470. — Max J. Friedländer: Sitzungsbericht der Berliner Kunstgeschichtlichen Gesellschaft, I, 1901, S. 3.)

Vopel, Hermann. Die altchristlichen Goldgläser. Freiburg i. B., 1899. (Stuhlfauth; Kunstchronik, F. F., XII, 1900—1901, Sp. 58.)

Voss, Eugen. Bilderpflege. Berlin, 1899. (E. L.: Allgemeines Litteraturblatt, X, 1901, Sp. 435.)

Voss, Georg. Thüringer Kalender. 1902. (S.: Die Denkmalpflege, III, 1901, S. 96.)

Waal, A. de. Der Sarkophag des Junius Bassus. Rom, 1900. (H. Graeven: Göttingische gelehrte Anzeigen, 1901, S. 76.)

Wallé, P. Schlüters Wirken in Petersburg. Berlin, 1901. (Internationale Revue für Kunst etc., III, 1901, Sp. 131. — Deutsche Bauzeitung, XXXV, 1901, S. 403.)

Wallis, H. The Oriental Influence on the Ceramic Art of the Italian Renaissance. London, 1900. (t.: L'Arte, anno IV, 1901, S. 194.)

Wanckel, Otto, und Eduard **Flechsig.** Die Sammlung des Kgl. Sächs. Alterthumsvereins in Dresden. Dresden, 1900. (Hasak: Die Denkmalpflege, III, 1901, S. 82. — Schnütgen: Zeitschrift für christliche Kunst, XIII, 1900, Sp. 382. — B.: Literar. Centralblatt, 1901, Sp. 590.)

Warner, George F. Illuminated Manuscripts in the British Museum. (The Athenaeum, 1901, July to December, S. 356.)

Waters, W. G. Piero della Francesca. London, 1901. (Paul Leroi: L'Art, 1901, S. 167. — The Athenaeum, 1901, July to December, S. 162.)

Wauters, A. J., und D. **Joseph.** Synoptische Tabellen der Meister der neueren Kunst. Berlin, 1898. (Deutsche Litteraturzeitung, 1901, Sp. 1270.)

Weale, W. H. James. Hans Memlinc. Bruges, 1901. (H.: Zeitschrift für christliche Kunst, XIV, 1901, Sp. 94. — La Revue de l'art ancien et moderne, t. IX, 1901, S. 374. — J. H.: Revue de l'art chrétien, 1901, S. 318.)

Weber, Anton. Die römischen Katakomben. 2. Aufl. Regensburg, 1900. (J. P. Kirsch: Allgemeines Litteraturblatt, X, 1901, Sp. 19.)

Weber, Paul. Beiträge zu Dürers Weltanschauung. Strassburg, 1900. (Z.: Christliches Kunstblatt, hrsg. von J. Merz und M. Zucker, 1901, S. 17. — v. Bezold: Mitthlgn. d. Vereins f. Geschichte Nürnbergs, 14. Heft. — A. W.: Mittheilungen zu den Graphischen Künsten, 1901, Nr. 4, S. 47. — H[einrich]. W[ölfflin].: Literar. Centralblatt, 1900, Sp. 1998. — Ludwig Kaemmerer: Deutsche Litteraturzeitung, 1900, Sp. 2875. — M. Zucker: Beiträge zur bayerischen Kirchengeschichte, VII, 3. — M. Zucker: Repertorium für Kunstwissenschaft, XXIII, 1900, S. 484.)

Weis-Liebersdorf, J. E. Das Jubeljahr 1500 in der Augsburger Kunst. 1. Th. München, 1901. (M. J. Friedländer: Deutsche Litteraturzeitung, 1901, Sp. 2036. — B.: Zeitschrift für christliche Kunst, XIII, 1900, Sp. 384. — Dr. Johann Ranftl: Der Kirchen-Schmuck [Seckau], XXXII, 1901, S. 87.)

Weizsäcker, Heinrich. Catalog der Gemälde-Galerie des Städel'schen Kunstinstituts. I. Frankfurt a. M., 1900. (W. v. Seidlitz: Kunstchronik, N. F., XII, 1900—1901, Sp. 84. — Max J. Friedländer: Deutsche Litteraturzeitung, 1901, Sp. 371.)

Wickenhagen, Ernst. Kurzgefasste Geschichte der Kunst. Stuttgart, 1899. (Deutsche Litteraturzeitung, 1901, Sp. 372.)

Wickhoff, Franz. Roman Art. Translated by S. Arthur Strong. London. (The Studio, Vol. 21, 1901, S. 143. — The Athenaeum, 1901, January to June, S. 119.)

Wiegand, Johannes. Das altchristliche Hauptportal aus der Kirche der hl. Sabina. (La Cultura di R. Bonghi, N. S., XX, Nr. 5. — H. Graeven: Göttingische gelehrte Anzeigen, 163. Jahrg., Nr. 3.)

Wieland, Frz. Ein Ausflug in's altchristliche Afrika. Stuttgart, 1900. (Schnütgen: Zeitschrift für christliche Kunst, XIII, 1900, Sp. 315.)

Williamson, E. La curiosité en 1898. 1899. Paris 1900. (M. K.: La Revue

de l'art ancien et moderne, t. IX, 1901, S. 373.)

Williamson, George C. Bernardino Luini. London, 1899. (Corrado Ricci: Illustrazione Italiana, 1900, 13 maggio.)

— Pietro Vannucci called Perugino. London, 1900. (A. V.: L'Arte, anno IV, 1901, S. 192.)

Wislocki, Wladislaus. Incunabula typographica Bibliothecae Universitatis Jagellonicae Cracoviensis. Cracoviae, 1900. (Adolf Schmidt: Centralblatt für Bibliothekswesen, XVIII, 1901, S. 225.)

Woermann, Karl. Geschichte der Kunst aller Zeiten u. Völker. 1. Bd. Leipzig, 1900. (Literar. Centralblatt, 1901, Sp. 29. — E. Goeller: Römische Quartalschrift, XV, 1901, S. 258. — The Athenaeum, 1901, January to June, S. 23. — W. Holzamer: Der Lotse, Hamburgische Wochenschrift, 1. Jahrg., 43. Heft. — H. L.: Kunstgewerbeblatt, N. F., XII, 1900—1901, S. 156. — M. G. Z[immermann].: Kunstchronik, N. F., XII, 1900—1901, Sp. 373. — W. v. Seidlitz: Preussische Jahrbücher, 1901, S. 515. [Uebernommen a. d. Repertorium f. Kunstwissenschaft. Bd. 23, 1900, S. 457.]—H. Thode: Deutsche Litteraturzeitung, 1901, Sp. 2614. — Deutsche Bauzeitung, XXXV, 1901, S. 128. — F. E. Köhler - Haussen: Kunstgewerbeblatt, N. F., XII, 1901, S. 156. — Prof. Dr. Alfred G. Meyer: Centralblatt der Bauverwaltung, XXI, 1901, S. 109.)

Wojciechowski, T. Die Kathedralkirche in Krakau. [In polnischer Sprache.] Krakau, 1900. (R. F. Kaindl: Allgemeines Litteraturblatt, X, 1901, Sp. 371.)

Wolff, Fritz. Michelozzo di Bartolommeo. Strassburg, 1900. (H[einrich]. W[ölfflin].: Literar. Centralblatt, 1901, Sp. 1239.)

Wolff, Karl, A. v. **Behr** u. U. **Hölscher.** Die Kunstdenkmäler der Provinz Hannover. II, 1—2. Hannover, 1901. (F. S.: Die Denkmalpflege, III, 1901, S. 80.)

Wolfram-Waldschmidt. Andrea del Castagno. Berlin, 1900. (Hans Mackowsky: Deutsche Litteraturzeitung, 1901, Sp. 1084.)

Wolinsky, A. Leonardo da Vinci. Petersburg. (Eugen Zabel: Kunstchronik, N. F., XII, 1900—1901, Sp. 212.)

Wulff, Oskar. Die Architektur und die Mosaiken der Kirche zu Mariä Himmelfahrt in Nikaia. (E. K.: Byzantinische Zeitschrift, X, 1901, S. 707.)

Wuttke, Robert. Dorfkirche und Bauernhaus im Königreich Sachsen. Dresden, 1900. (Internationale Revue für Kunst etc., III, 1901, Sp. 53.)

Wyss, Arthur. Ein deutscher Cisianus für d. J. 1444. Strassburg, 1900. (—h.: Zeitschrift f. die Geschichte des Oberrheins, N. F., XVI, 1901, S. 157. — Rudolf Kautzsch: Literar. Centralblatt, 1901, Sp. 850.)

Yriarte, Charles. Mantegna. Paris, 1901. (A. M.: La Revue de l'art ancien et moderne, t. IX, 1901, S. 227. — The Athenaeum, 1901, January to June, S. 375.)

Ytsma, T. H. De St. Janskerk te 's Hertogenbosch. Haarlem. (Schnütgen: Zeitschrift für christliche Kunst, XIII, 1900, Sp. 381.)

Zeiss, August. Meine Kunstsammlung. Leipzig. (Die Kunst für Alle, XVI, 1900—1901, S. 320.)

Zeitler, Julius. Nietzsches Aesthetik. (La Cultura di Ruggero Bonghi, N. S., XX, Nr. 20. — Beilage zum Hamburg. Corr., 1901, 9. — Rau: Deutsche Zeitschrift, XIV, 24.)

Ziegler, Joh. Das Associationsprincip in der Aesthetik. (Gutberlet: Philos. Jahrb., XIV, 1.)

Zimmermann, Max Gg. Giotto und die Kunst Italiens im Mittelalter. I—II. Leipzig, 1899—1900. (Josef Strzygowski: Byzantinische Zeitschrift, X, 1901, S. 228. — A. Ehrhard: Allgemeines Litteraturblatt, X, 1901, Sp. 593. — Schultze: Theologisches Literaturblatt, XXII, 6. — Strobl: Zeitschrift für Realschulwesen, XXXVI, 5.)

Zippel, Giuseppe. Tre documenti per la storia dell' arte. Bergamo, 1900. (P. D'A.: L'Arte, anno IV, 1901, S. 57.)

Zucker, M. Albrecht Dürer. Halle a. S., 1900. (Max J. Friedländer: Deutsche Litteraturzeitung, 1900, Sp. 3067. — Z.: Kunstchronik, N. F., XII, 1901, Sp. 390. — Christliches Kunstblatt, hrsg. von J. Merz und M. Zucker, 1900, S. 173. — v. Bezold: Mitthlgn. d. Vereins f. Geschichte Nürnbergs, 14. Heft.)

